REVISTA DE CINE
34-35
NOSFERATU
ENERO 2001 • 1.500 PTAS
Ciencia-Ficción
EUROPEA

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: *Alfred Hitchcock en Inglaterra*. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al *Nuevo Cine Coreano*. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

AA. VV.

Ciencia-ficción europea [Núms. 34 y 35]

Nosferatu - 34

ePub r1.0
Titivillus 09.07.17

Título original: *Ciencia-ficción europea*
AA. VV., 2001
Traducción: Bitez
Ilustraciones: Archivo

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Viaje a la Luna

Europa viaja a la luna

o los astronautas también hablan alemán

Nahiz eta bi idazle europar, Jules Verne eta Herbert George Wells. izan ziren llarzirako bidaiei buruz dauden fikzio literario ederrenetakoen sortzail eta 1902 rako jadanik Méliès-ek here Le voyage dans la Lune filmalu. zinema amerikarra izan da bere filmetan hobekien adierazi duena espazioaren eta Lurraren satelitearen konkistaren abentura.

José María Latorre

A pesar del famoso viaje alrededor de la Luna ideado por el francés Jules Verne para los entrañables Barbicane, Michel Ardan y el profesor Nicholl; a pesar, también, de otro magnifico viaje literario —tan poco leído hoy como el anterior— creado por el británico Herbert George Wells para sus viajeros Bedford y Cavor, no menos entrañables que aquéllos; y a pesar, asimismo, de las fundamentales aportaciones de los científicos europeos en la carrera por la conquista del espacio, han sido los americanos quienes, en definitiva, han colonizado la Luna para el museo de la memoria colectiva, tanto en la Historia (el viaje del Apolo XI, culminado el 21 de julio de 1969) como en el terreno de la ficción, arrinconando los sueños y las fantasías del así llamado Viejo Continente en el mismo osario donde yacen el sueño de una cultura a punto de extinguirse y los restos polvorientos de la aventura clásica. Más todavía: si no recuerdo mal, los americanos son los responsables de la única adaptación al cine del libro del francés Verne —**De la Tierra a la Luna** (*From the Earth to the Moon*: Byron Haskin, 1958), donde Joseph Cotten se encargaba de la más bien ingrata tarea de convertir en apático al impetuoso Barbicane (el hombre convencido de que todo proyectil dirigido a la Luna, y dotado de una velocidad de diez mil metros por segundo, llega necesariamente a ella), y George Sanders interpretaba a Nicholl: el personaje de Michel Ardan desaparecía del paisaje humano de esta versión, tan ferozmente mediocre que parece filmada con la sola finalidad de eliminar el nombre de Verne del mapa de la imaginación creativa al servicio de los viajes espaciales.

Otro tanto sucede con el cine, donde el tema parece limitado al imaginario estadounidense por más que el pionero Georges Méliès escribiera y rodara en el año 1902 su **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*) en treinta cuadros (los disciplinados acróbatas del

Folies Bergère encarnaban a los saltarines selenitas; las bailarinas del Châtelet hacían lo mismo con las estrellas del firmamento). Y ya que estamos en ello, no está mal citar, sin abandonar la nómina de los primitivos europeos, una invención de Segundo de Chomón. **Viaje a la Luna** (1903), y una película francesa, **Amant de la Lune** (Ferdinand Zecca y Gaston Velle, 1905), ambas tan estériles como la de Méliès a la hora de hablar de su proyección o de sus influencias sobre posteriores filmes.

Los primeros, tímidos pasos de los cineastas por el paisaje lunar comparten una característica; la ciencia está completamente ausente de ellos y la ficción adquiere, a veces, categoría de disparate; en **Amant de la Lune**, por ejemplo, el alunizaje del protagonista tiene lugar a bordo de una gigantesca botella, lo cual se explica por el hecho de que se trata del sueño de un alcohólico; y el **Viaje a la Luna** de Méliès dedica su último cuadro a la exhibición de un selenita, apresado por los viajeros, ante un público ávido de emociones —como harían, treinta años después, los expedicionarios de **King Kong** (*King Kong*, 1933) a su regreso de Skull Island—. Tal vez era lógico, pues en aquel tiempo tampoco la ciencia poseía profundos conocimientos sobre el tema y los fabulistas tenían, por lo general, la prudencia de no jugar a intercambiar su papel con el de los científicos (la tendencia a pontificar acerca de lo que se desconoce es característica de finales del siglo XX). Las excepciones son, precisamente, Verne y Wells, a los que no resulta difícil imaginar satisfechos con su papel de visionarios en el nombre de la ciencia o de las utopías socialistas. No voy a comentar nada más sobre la versión cinematográfica de *De la Tierra a la Luna*: es de producción estadounidense y, por tanto, no tiene lugar en estas páginas (el film constituye la prueba irrefutable de que no todo son logros en la
ciencia-ficción
cinematográfica norteamericana), pero quiero recordar, por lo que tiene de significativa, que la teoría novelesca de Verne, hecha al amparo de David Fabricius y de Jean Baudoin, del Cyrano de Rostand, de Fontenelle, del Hans Pfaal de Poe y del británico *Sir* John Herschell, consiste en servirse de la fuerza de resistencia de los cañones y del poder expansivo de la pólvora para llegar al satélite de la Tierra por medio del disparo de un gran proyectil

tripulado, idea que se encuentra reproducida, casi *tel quel*, en la fantasía de Méliès, sin pagar derechos de autor.

Será necesario esperar hasta el año 1964, con **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*), adaptación de *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells, a cargo del director Nathan Juran, del productor Charles H. Schneer. de los guionistas Nigel Kneale y Jan Read, y de Ray Harryhausen como productor asociado y autor de los efectos especiales, para encontrar en el cine rodado en Europa —y aun así bajo el sello de la Columbia y con equipo norteamericano— otra expedición al satélite de la Tierra. Acaso haya que citar **Spaceways**, una producción de la Hammer (Michael Carreras) del año 1953 dirigida por Terence Fisher, cuya acción se centra en un científico espacial (Stephen Mitchell: Howard Duff) que, después de haber sido acusado de asesinar a su esposa y al amante de ésta, y de ocultar los cuerpos de sus víctimas en un satélite artificial que girará durante siglos alrededor de la Tierra, trata de demostrar su inocencia recuperando dicho satélite. Pero se trata sólo de una anécdota en la carrera de la conquista del espacio y no de un viaje a la Luna, del mismo modo que **El experimento del Dr. Quatermass** (*The Quatermass Experiment*; Val Guest, 1955), otra producción de la Hammer en la que el superviviente de un viaje espacial se alimenta, por medio de su mano cubierta de esporas, de la carne de los terrícolas; si los cito es para comentar que el cine de
ciencia-ficción
no estaba completamente abandonado en Europa —sobre todo en Inglaterra—, aunque fuese recurriendo a las mezclas de géneros: **Spaceways** contiene una trama detectivesca cuya solución hay que buscar en el espacio y **Quatermass** apuesta decididamente por el horror.

Cavor, el personaje del que se sirvió H.
G. Wells
para idear su viaje espacial en *Los primeros hombres en la Luna* (y, por extensión, en **La gran sorpresa**, aunque tampoco aquí merece la pena hablar de adaptación), es el creador de una sustancia llamada cavorita, consistente en «*una complicada aleación de metales, y de algo nuevo llamado helio, que le habían enviado de Londres en tarros de porcelana*». Gracias a ella, la atmósfera deja de ejercer su presión y el aire queda desprovisto de peso; el vehículo elegido para

efectuar el viaje a la Luna es una esfera grande, hecha de acero y forrada en su interior por una gruesa capa de cristal, que lleva cavorita en su armazón y permite contener a dos personas con sus respectivos equipajes, aparte de una buena provisión de aire solidificado,

de alimentos concentrados, de aparatos de destilación de agua… El único detalle curioso de **La gran sorpresa** —film con el que Juran y Harryhausen están lejos de obtener el simpático resultado de

Simbad y la princesa (*The Seventh Voyage of Simbad*, 1958)— se encuentra en el comienzo, situado en la actualidad: unos astronautas de Naciones Unidas hallan en la Luna una pequeña bandera inglesa y un documento fechado en 1899 con el que se toma posesión del satélite a mayor gloria de la reina Victoria. El resto de la película, que se encarga de narrar la expedición finisecular, tiene un tono tristón y desangelado, característico de la comedia satírica británica de la época —cuyos horrores parecían haber llegado a su escalón más bajo con la insufrible **Un ratón en la Luna** (*The Mouse on the Moon*; Richard Lester, 1961)—, mientras Lionel Jeffries se esfuerza en pasar por ser un científico visionario (Cavor), Richard Judd compone el personaje de un improbable autor teatral que quiere aprovechar el descubrimiento de aquél para montar un negocio a escala internacional, y Martha Hyer, con su habitual mueca desdeñosa, está metida con calzador en este engendro que enfrenta por enésima vez la sed de conocimiento del hombre de ciencia con el pragmatismo del hombre de acción. Todo es tan previsible como los tópicos que maneja, tan aburrido como sus intérpretes, tan arrítmico como su realización. De nuevo se tiene la impresión de que el objetivo de **La gran sorpresa** no es otro que el de ridiculizar a un escritor europeo, en este caso a Wells.

Basil Dearden, uno de los máximos responsables de que el cine británico haya debido cargar durante muchos años con etiquetas a propósito de su «fría corrección», realizó en 1961 **Man in the Moon**, cuya particularidad radica en la curiosa profesión de su personaje central, William Blood (Kenneth Moore), un hombre sin recursos económicos que trabaja como «conejo de indias» en los laboratorios de investigación; enamorado de una cabaretera, Polly (Shirley Anne Field), William Blood acepta, para así poder casarse con ella, la oferta de un empresario: cien mil libras esterlinas (años sesenta) para el primer hombre que pise la Luna. Lamento —es un decir— no conocer la película, pero un amigo italiano que la padeció me dijo de ella que es como si Basil Dearden, quien nunca se distinguió por su imaginación ni por su brillantez, se hubiese empeñado en dar la razón a sus críticos rodando un canto a la mediocridad, en una época en que los británicos tomaban el cine italiano como modelo para sus empeños sociales más serios —William Blood es un hombre corriente, en la tradición neorrealista;

recuérdese también que **Hasta el último aliento** (*Never Let Go*; John Guillermin, 1960) es una especie de adaptación no confesada del **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*, 1948) de De Sica y Zavattini—.

Curiosamente. Hammer fue el estudio que produjo en Europa más filmes de
ciencia-ficción
en los años cincuenta, pero a él se debe también, ya en sus días de decadencia, una de las últimas películas europeas relacionadas con el género, aunque no con el tema que me ocupa, a pesar de lo que sugiere su título: **Luna cero dos** (*Moon Zero Two*; Roy Ward Baker, 1969), aburrida revisitación de la *vita nello spazio* por medio de la actividad laboral de dos astronautas que se dedican a la recuperación de satélites artificiales fuera de uso y aceptan el encargo de rescatar para un financiero un asteroide de zafiro, a la vez que buscan al desaparecido hermano de una amiga (al que, como es previsible, el hombre que los ha contratado ha hecho asesinar). Roy Ward Baker era un director que dependía absolutamente del interés de los guiones que le encomendaban: en ocasiones sabía extraer provecho de ellos (**¿Qué sucedió entonces?**; *Quatermass and the Pit*, 1967), pero, otras (**Doctor Jekyll y su hermana Hyde**; *Dr. Jekyll and Sister Hyde*, 1971), su labor quedaba muy por debajo de las intuidas posibilidades del original. No es el caso de **Luna cero dos**, afectada por el peligroso síndrome *post*-Kubrick —toda película de
ciencia-ficción
posterior a **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968) debe ser forzosamente aburrida—. Los personajes se dedican a la actividad mencionada, a través de unos decorados concebidos para la ocasión por Scott MacGregor, pero podría tratarse de cualquier otra sin que la puesta en escena acusara el cambio de oficio.

El experimento del Dr. Quatermass

Entre tanto, ¿que sucedía en otros lugares de Europa? Fuera de Inglaterra no se encuentran muchos viajes cinematográficos a la Luna: acaso uno en Italia, coproducido con Francia, de la mano de Paolo Heusch y fotografiado por Mario Bava. **La morte viene dallo spazio** (1958). E incluso en éste, el satélite de la Tierra no es más que un punto de partida: un astronauta (Paul Hubschmid, el protagonista del coetáneo díptico hindú de Fritz Lang) viaja a la Luna en un cohete cuyo lanzamiento ha sido acordado en buena armonía por rusos y americanos, pero una avería lo hace desviarse de su trayectoria y, para salvar su vida, John McLaren (el nombre del piloto) desengancha su cabina y aterriza con ayuda de un paracaídas, mientras el resto del cohete continúa su trayectoria, solo en el espacio, hasta chocar con un grupo de asteroides, lo cual provoca una perturbación que amenaza a la Tierra; esto es, se trata, una vez más, de un falso viaje a la Luna, o de un viaje frustrado que da origen a una desviación temática. Y, en 1961, los rumanos rodaron **Pasi spre luna**, sobre un soñador que espera subir a un cohete con destino a la Luna y viaja mentalmente al pasado para entablar una serie de conversaciones con, entre otros, Prometeo, Mercurio, un califa de Bagdad, Artemisa, Galileo, Leonardo, Cyrano,

Wells y Verne. Una fábula poco estimulante, realizada por Ion Popescu, que se parece peligrosamente a los filmes «soñadores» y falsamente poéticos de los países del Este en tiempos de la guerra fría. Algo similar sucede con la polaca **Los ladrones de la Luna** (*O dwochtakich coukral di ksiezye*; Jan Batory, 1962), basada en una novela de Makuszynski bastante popular en el país, cuyos personajes son dos hermanos que, aburridos de la grisura de la vida cotidiana, deciden robar la Luna. (Me permito una pequeña divagación. Puestos a elegir una película-con-Luna-dentro, pero sin viaje, mis preferencias apuntan a **La voz de la Luna** [*La voce della luna*, 1989], de Federico Fellini, que, aun con su irregularidad, contiene fragmentos extraordinarios y, por encima de todo, un lúcido discurso sobre la muerte de la civilización, del humanismo, de la cultura. Fin de la divagación).

Todos los caminos conducen a «La mujer en la Luna»

Así las cosas, **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*; Fritz Lang, 1928) sigue siendo, inevitablemente, el más importante punto de referencia en lo que se refiere a la aportación cinematográfica europea al tema del viaje a la Luna; y lo curioso es que todo apunta a que Lang consideraba secundaria la idea de ese viaje.

La mujer en la Luna

No es un film que disfrute de gran consideración entre los críticos: Lotte Lenya opinaba que «*la falsedad de los sentimientos ampulosos desentona aún más hoy; la grandiosidad de lo fantástico cede a menudo el paso al ridículo*» y la definió como «*perifollo sentimental*», Siegfried Kracauer dijo que «*el argumento daba lástima por sus negligencias emocionales (…) tan obvias que desvirtuaban más de una ilusión que Lang trataba de crear por medio de un ostentoso virtuosismo*», e incluso el más complaciente Paul M. Jensen apunta a su «*ritmo lento*», si bien reconoce que «*también funciona como paso intermedio en la*

evolución gradual e inconsciente del estilo de Lang» (hay algo que me llama la atención: ¿sólo los críticos son conscientes de la evolución del estilo de un autor?; en cualquier caso, ¿más que el propio creador del estilo?). Su argumento es conocido: el profesor Mansfeldt (Klaus Pohl) mantiene desde hace más de treinta años la teoría de que existe oro en la Luna, lo cual atrae la atención de un grupo de financieros que piensan que, si la suposición de Mansfeldt es cierta, son ellos los que deben controlar ese oro para que no se devalúe el terrestre y, así, seguir disfrutando del poder que detentan; un joven científico amigo del profesor, Wolf Helius (Willy Fritsch), interesado en efectuar un viaje con tripulantes al satélite (ya envió uno, no tripulado), se decide a llevarlo a cabo cuando se entera de que la mujer de la que está enamorado, Friede Velten (Gerda Maurus), va a casarse con su mejor amigo, Hans Windegger (Gustav von Wangenheim). Los financieros envían a un siniestro individuo, Walt Turner (Fritz Rasp), con la misión de robar los planos que Mansfeldt le ha entregado a Helius y para que consiga que éste lo acepte como miembro de la expedición, compuesta por el profesor, Helius, Friede, Hans, Turner y un polizón. Gustav (Gustl Stark-Gstettenbaur), hijo del portero de la casa en la que vive Helius y a quien le entusiasman las aventuras de Nick Carter. Una vez en la Luna, Mansfeldt sale del cohete en busca de agua con una varita de zahori y, cuando descubre que puede respirar bien, corre en pos de la confirmación de sus teorías; perseguido por Turner, el profesor muere al precipitarse en un cráter después de haber encontrado el oro que buscaba. Turner oculta una muestra del mineral y se enfrenta a los otros viajeros; a consecuencia del enfrentamiento es herido de muerte, pero antes ha logrado disparar contra las botellas de oxígeno. Como va no hay oxígeno suficiente para los cuatro supervivientes, deciden a suertes con unas cerillas quién de ellos deberá quedarse en la Luna, excluyendo de la partida de azar a Friede y a Gustav. Hans saca la cerilla más corta: es él quien se tendrá que quedar; el resultado derrumba moralmente a Hans, cuyo mayor deseo era regresar a la Tierra y casarse; en vista de ello, Helius decide sacrificarse en el nombre de su amor por Friede: droga a ésta y a Hans, y da instrucciones a Gustav para que pueda dirigir el cohete en el camino de vuelta. Cuando éste parte, Helius se da cuenta de que Friede se ha quedado con él, ya sea para

morir juntos o para esperar allí hasta que puedan ser rescatados. Está claro que los astronautas también hablan alemán, por más que fueran Armstrong y Aldrin quienes clavaran la bandera de las barras y estrellas en el suelo lunar.

En **La mujer en la Luna**, rodada por Lang entre **Spione** (1927) y **El vampiro de Düsseldorf** (*ine Stadt einen Mörder*
M - E
, 1931), concurren casi todos los intereses formales y temáticos del realizador hasta aquel momento, y a pesar de sus innegables defectos es mucho más interesante de lo que sus críticos suelen reconocer.

El doctor Mabuse

Dividida en dos partes, alimenta tanto (en su primera mitad) el amor de Lang por el cine serial como (en la segunda) su manifiesto interés por los temas científicos; es más, diría que, con este film, Lang pretendió satisfacer al mismo tiempo su gusto personal y su curiosidad intelectual, y tal vez la causa de que el resultado no resulte tan convincente como podía haber sido se encuentre en ese esfuerzo, no siempre fructífero, por conciliar elementos en principio antitéticos. Aparentemente, la primera parte está dedicada a la descripción de los personajes y sus relaciones; de acuerdo, pero en el fondo se trata de algo más: mediante la elección del relato en acciones paralelas, Fritz Lang relaciona **La mujer en la Luna** con sus anteriores películas seriales —**Die Spinnen**
(1919-1920);
El doctor Mabuse (*Dr. Mabuse*, 1921); se podría incluir también **Spione**—, con las que comparte el gusto por las situaciones extremas, las amenazas subterráneas y las conspiraciones financieras, de las cuales se sirve para expresar una parábola sociopolítica (conociendo cómo trabajaba el realizador, no puede ser casual que Turner, el villano al servicio de los financieros, aparezca como una especie de actor transformista de *cabaret*, se peine igual que Hitler y recurra al problema del desempleo para presentarse en casa de Helius: en el personaje se dan cita las

costumbres y la actualidad sociopolítica de la Alemania de los años veinte, desde la sombra del omnipresente *cabaret* hasta el para que aquejaba a la población, desde la amenaza del nazismo hasta el control de la riqueza por parte de grupos de poder y, por tanto, de presión, aunque este aspecto quedó algo desdibujado al ser eliminadas unas secuencias que hacían referencia a los financieros). Y Gustav, el niño, se convierte en el personaje a través del que Lang expone ese gusto por los seriales sin el cual resulta imposible apreciar el sentido de **La mujer en la Luna**: lee con avidez las aventuras de Nick Carter y es *fan* de la
ciencia-ficción
(género, no hay que olvidarlo, poco frecuentado en el cine y en la literatura de aquellos años). No es extraño, pues, que los fragmentos en los que Gustav adquiere mayor protagonismo —el robo del automóvil de Helius, el momento en que es descubierto como polizón a bordo del cohete y la escena en la que Hans y Helius echan a suerte quién de los dos se va a quedar solo en la Luna— sean los más relacionados con los modos del cine serial, de la misma forma que —figurativismo obliga— las escenas iniciales de Turner en la casa de Helius son las que más recuerdan el estilo y la tonalidad de **Mabuse, Die Spinnen** o **Spione**, películas sobre conspiraciones, sobre el poder en la sombra.

El personaje del viejo profesor Mansfeldt es el peor dibujado. Al principio se presenta como una especie de científico extravagante y ensimismado, a lo Verne, que lleva treinta años malviviendo por defender sus ideas —tiene el mismo comportamiento infantil de algunos personajes del escritor, como su negativa a aceptar la comida de Helius, devorada más tarde con avidez, o sus pataletas—, y desaparece de la trama hasta la secuencia del viaje; pero su conducta al llegar a la Luna contradice el retrato que se ha hecho de él: su reacción al descubrir el oro no es la del científico feliz por ver confirmada su teoría, sino la de un individuo enloquecido por la codicia, casi un retrato en negativo del propio Turner. Fritz Lang inserta dos *flashback* a partir de Mansfeldt: uno muestra el airado rechazo de la Asociación de Astrónomos a las ideas expuestas por el profesor en la sala de conferencias —que pone el acento sobre el conservadurismo de aquéllos, un poco como sucedía con el Challenger de *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle—, y otro

explica el intento de robo de sus documentos —éste tiene como objeto llamar la atención sobre el interés que despiertan en otras personas sus teorías—, un recurso narrativo que rompe con la linealidad del relato y prepara el inmediato desarrollo de la película en acciones paralelas. En cuanto al resto de los personajes, ya he dicho que Gustav y Turner tienen una función bien definida, como ilustración de la realidad sociopolítica alemana y como plataforma para la expresión del gusto de Lang por los relatos seriales; pero no puedo estar de acuerdo con la opinión generalizada de que las relaciones del trío formado por Helius, Hans y Friede son «*ampulosas, acartonadas, falsas o un perifollo sentimental*»: si bien es cierto que Lang exige de sus actores una actuación demasiado gesticulante, tan solemne como si se tratara de gestos para la Historia, su preocupación por los aspectos emotivos del relato (el factor humano) evita la rigidez; y en cualquier caso, conviene recordar que el planteamiento del film responde, desde la primera secuencia en la casa de Mansfeldt hasta el plano de Friede y Helius solos en la Luna, a la idea de la narrativa serial, que no se distingue precisamente por su cordial relación con el realismo (sí, al contrario, con la estilización de lo que se entiende por realidad: por citar un ejemplo, el plano fijo de la estancia desierta del piso de Helius después de que éste le ha dado a su criada los papeles para que los guarde en la caja fuerte, es de una modernidad indiscutible).

La guerra de los mundos

Es evidente que, dado el punto al que se ha llegado en el tema de los viajes espaciales, el film contiene, visto hoy, no pocos puntos insatisfactorios sobre los aspectos científicos del relato o, dicho de otra manera, por el «verosímil científico», por más que Fritz Lang contara con el asesoramiento de reputados profesores (entre ellos Willy Ley y Hermann Oberth, conocidos entre los aficionados al tema por sus posteriores aportaciones a la carrera espacial): ahí está, p. ej., el delirante hallazgo de que la atmósfera sea respirable en el satélite terrestre, lo que hace que los personajes paseen por él

con el mismo desparpajo que si se encontraran ante la puerta de Brandenburgo. Evidente y, añado, inevitable; pero…, ¿acaso la fantasía no ha sido, al menos hasta hace poco tiempo, uno de los aspectos más atractivos de la ciencia-ficción? ¿No es preferible la deliciosa y, por qué no, ingenua locura de **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*, 1953) y **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956) al presunto rigor científico de **Naves misteriosas** (*Silent Running*, 1971) o **La amenaza de Andrómeda** (*The Andromeda Strain*, 1971)?

De los seis tripulantes del cohete Friede, lanzado por Fritz Lang con ayuda de la temible Thea von Harbou (coguionista y autora de la novela original, soñadora de grandezas acartonadas), sólo dos regresan a la Tierra: Hans y el niño lector de Nick Carter (precisamente los dos personajes opuestos: el poco aventurero y el intrépido); el profesor Mansfeldt y el villano Turner mueren, y Friede y Helius se quedan en la Luna, señalados por el dedo del destino como los amantes de **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*, 1959); Hans, el que fuera amante de la mujer en la Luna, fugitivo hacia el espacio terrestre, es incapaz de construir el sepulcro para un gran amor, como era el deseo del príncipe Chandra.

Metropolis

La ciencia-ficción en la República de Weimar

De la escisión individual a la fractura colectiva

Weimar-ko Errepublikaren garenan (1919-1933). Alemaniako zinemak goieneko aldi zoragarria bizi izan zuen.. Puri-purian zegoen giro horren ondorioz. zientzi fikzio germaniarrak ***Der Golem. Dr. Mabuse*** *edo* ***Metropolis*** *bezakako izenburuak gauzatu zituen. zeinetan herria astintzen zuen krisia islatzeaz gain. hain argumentu iradokitzaileak eta soluzio bisual hain txundigarriak proposatzen diluzle haien estreinaldia jeneroaren bilakaeran une erabakigarria izango den.*

Antonio Santamarina

El marco histórico y cinematográfico

Los estertores de la Primera Guerra Mundial y el cruento y cruel enfrentamiento entre las potencias imperialistas europeas y asiáticas por el reparto de los mercados mundiales, van a provocar, alrededor del año 1918, una serie de cambios significativos en el mapa económico, político y social europeo, que dejarán sentir su huella profunda, y a veces dramática, a lo largo de todo el siglo XX. Época de convulsiones y de crisis, de cuestionamiento de los antiguos valores y de quiebra de los principios de la modernidad racionalista que triunfaron con la revolución francesa[1], las naciones occidentales asisten con estupor al triunfo de los bolcheviques en Rusia y a la propagación en sus países de los ideales revolucionarios.

En el caso de Alemania, la derrota traerá consigo, primero, la instauración de la República de Weimar el 9 de noviembre de 1918 (si bien la Asamblea Nacional Constituyente no se reuniría hasta el año siguiente) y, después, la sublevación fracasada de los espartaquistas que, con Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo a la cabeza, intentarían establecer un modelo de estado soviético en suelo germano. Fracasadas, por lo tanto, las ideas revolucionarias y puestos en entredicho los viejos valores burgueses, el país intenta recuperarse del zarpazo de la derrota en mitad de una fuerte crisis ideológica y moral, que, a su vez, se ve acrecentada por una grave recesión económica presidida por las devaluaciones sucesivas del marco.

La difícil situación que atraviesa el país, y que dejará su eco, más o menos soterrado, en las películas del momento y en los intersticios de la ciencia-ficción, encuentra cierto alivio con la aplicación, a partir de 1924 y por parte de los países aliados, del Plan Dawes, que se crea con el fin de facilitar a Alemania el pago de las indemnizaciones de guerra. Se entra así en un periodo de relativa estabilidad económica y política, de un cierto rearme moral e ideológico, que permite mirar ya con más confianza el presente y proponer, siquiera sea por azar, algunas visiones del futuro como las que sugiere Fritz Lang en dos de sus obras de estos años:

Metrópolis (*Metropolis*, 1926) y **La mujer en la luna** (*Frau im Mond*, 1928).

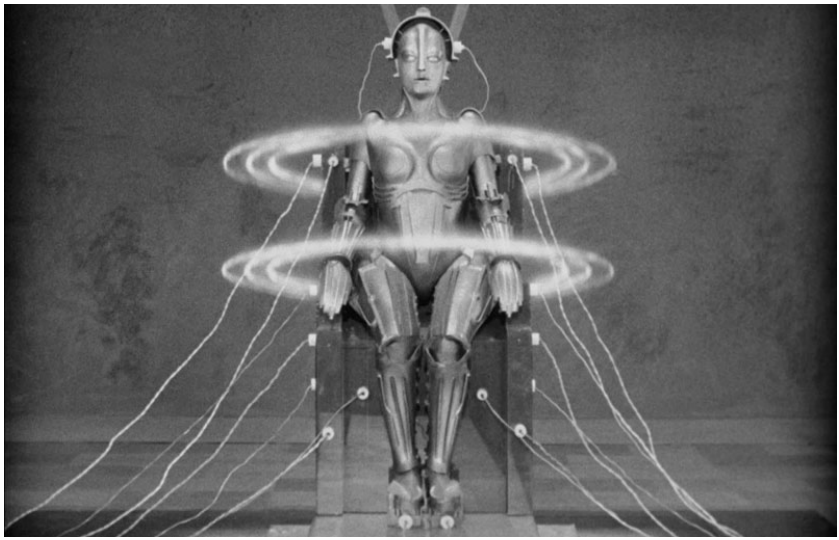
La crisis de la bolsa de Nueva York en 1929 y la consiguiente depresión económica mundial sumen a Alemania de nuevo en una gravísima recesión agravada, en su caso, por la pérdida de los préstamos recibidos del extranjero. Esta circunstancia acabará provocando una pérdida de confianza en los valores democráticos y un empobrecimiento generalizado del país que favorecerán, como es sabido, la subida de Hitler al poder en 1933 y la clausura de la contradictoria y balbuceante República de Weimar.

En este marco histórico, trazado de manera bastante somera, el cine alemán florece, precisamente, en el periodo durante el cual la crisis se manifiesta con mayor virulencia, es decir, entre 1919 y 1924, Las causas de esta aparente contradicción hay que buscarlas, ante todo, en el cierre de fronteras que trae consigo el estallido de la Primera Guerra Mundial y, con ello, el disfrute del mercado cinematográfico germano en exclusiva por parte de las productoras del país. Así, según Siegfried Kracauer (que cita diversas fuentes), esta situación propiciaría que el número de esas compañías se elevase «*de 28 en 1913 a 245 en 1919*»[2] o, según cifras de Thomas Elsaesser, de 25 en 1914 a 130 en 1918[3].

El testamento del Dr. Mabuse

Sea como fuere, lo cierto es que la producción cinematográfica alemana se incrementa significativamente después de la guerra y que, tras la apertura de mercados a partir de 1920, encuentra un público muy amplio fuera y dentro del país, apoyado también, en este último caso, por un crecimiento importante de las salas de cine. Una tecnología cinematográfica bastante desarrollada, unos directores y técnicos[4] de reconocido prestigio, formados gran parte de ellos alrededor de la UFA (la potente productora que dominaría el cine alemán desde su fundación en 1917 hasta la Segunda Guerra Mundial), y unas películas de reconocido prestigio y con un estilo

propio, de aliento expresionista en muchos casos, alumbraron esta suerte de edad de oro del cine alemán, que, paradójicamente, comenzaría su decadencia con los prolegómenos del plan de estabilización de 1924.



Metrópolis

Las razones de este declive hay que buscarlas, por un lado, en la revalorización del marco, que iba a provocar un descenso de las exportaciones y, con ello, la quiebra de las productoras económicamente más débiles, y, por otro, la llegada de préstamos del extranjero, lo que favorecería la entrada de productos de los países prestatarios y, entre ellos, de gran número de películas procedentes de la potente industria de Hollywood. Ésta poco a poco se iría haciendo con el control del mercado alemán al mismo tiempo que se convertía en un poderoso polo de atracción para que muchos artistas emigrasen a Los Angeles (Ernst Lubitsch, Pola Negri, F.
W. Murnau,
Emil Jannings, Paul Leni, Lupu Pick, Erich Pommer…), eliminando, de paso, con esta huida masiva a un peligroso competidor en el mercado cinematográfico mundial.

En el terreno fílmico, el expresionismo continúa su lenta disolución a partir de entonces y sus ecos resultan cada vez más

difíciles de distinguir en decorados, interpretaciones de los actores o argumentos y temas, mientras que, en sentido contrario, otras tendencias como el *Kammerspielfilm* (con mayor presencia de lo psicológico en sus narraciones) y el realismo social obtienen cada vez una mayor presencia en las pantallas. La llegada del cine sonoro, que viene acompañado, además, de la gran depresión económica de 1929, tampoco sienta muy bien a la cinematografía alemana —que había explorado hasta entonces con audacia todas las posibilidades ofrecidas por el lenguaje mudo— y mucho peor recibe, apenas poco después, la llegada de Hitler al poder en 1933. Éste, por medio de su ministro Joseph Goebbels, intentará desde el principio convertir al cine en un poderoso instrumento de propaganda al servicio del Tercer Reich y para ello no dudará en prohibir, el 30 de marzo de ese mismo año, la exhibición de **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Dr. Mabuse*; Fritz Lang, 1933), con lo que, sin saberlo, certificaba de manera definitiva con ese acto la defunción del ciclo del cine de Weimar.

Los primeros antecedentes

Hay que remontarse a la Primera Guerra Mundial y a los años inmediatamente anteriores a su inicio para encontrarse con los tres primeros ejemplos significativos de la
ciencia-ficción
alemana, cuya inserción se encuentra, sin embargo, todavía más próxima al territorio genérico en el que ésta se engloba: el cine fantástico. El primer antecedente hay que buscarlo en **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1913), de Paul Wegener, que pone en imágenes un guión del escritor Hanns Heinz Ewers, basado en textos de autores diversos como Adelbert von Chamisso, E. T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y un largo etcétera. La historia del estudiante Baldwin que cede al hechicero Scapinelli su imagen reflejada en el espejo para obtener, a cambio, riquezas innumerables y a la mujer amada inicia así el tema del desdoblamiento que tanta fortuna tendrá después en el cine de la República de Weimar.

En realidad, parece obvio advertir que, como afirma Siegfried Kracauer, «*el doble no es sino una de las dos almas que habitan en Baldwin. El "yo" codicioso que lo hace sucumbir a tentaciones diabólicas asume vida propia y comienza a destruir al otro "yo", al mejor, que él ha traicionado*»[5]. revelando con ello el miedo del individuo ante la emergencia de sus deseos ocultos y haciendo, en palabras de Lotte H. Eisner, que los alemanes se den cuenta enseguida de «*que el cine puede convertirse en el médium por excelencia de su angustia romántica*»[6]. Película de enorme prestigio en su momento y con una decidida voluntad artística. **El estudiante de Praga** inauguraba el predominio de los temas fantásticos e imaginarios en el cine alemán de posguerra a la vez que conectaba con la tradición gótica y romántica de su literatura y, de paso, anticipaba uno de los temas característicos del expresionismo (el subjetivismo extremo) al negar, de hecho, la existencia del mundo exterior, convertido tan sólo en un reflejo de lo que sucede en el alma de Baldwin.

A renglón seguido el propio Paul Wegener, en colaboración con Henrik Galeen, dirige **El Gólem** (*Der Golem*, 1914), un film basado en una leyenda judía y con su protagonista sirviendo como antecedente de todos los seres monstruosos fabricados por el hombre en el cine, incluida la propia criatura de Frankenstein. Título hoy desgraciadamente perdido. **El Gólem** sitúa la acción de la película en la época coetánea a su rodaje y narra la leyenda del rabino Löw, quien, en 1580, consigue dar vida a una enorme estatua (*golem*) de arcilla que había modelado con sus propias manos. Se trata, por lo tanto, de una obra organizada alrededor del tema del médium (y del doble) y que alcanza una enorme repercusión en su momento, dando lugar a sucesivas reediciones de su argumento en los años siguientes.

El estudiante de Praga

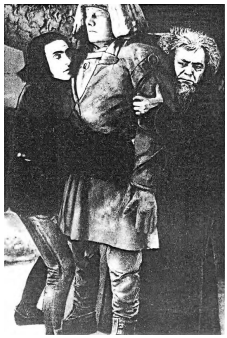
El mismo tema reaparece después en **Homunculus** (1916), de Otto Rippert, un melodrama dividido en seis partes donde un

famoso científico, y no ya un rabino, crea un ser artificial sin alma y que como el Gólem antes, y la criatura de Frankenstein después, se rebelará contra su destino muriendo en las imágenes postreras del film. Proyecciones, en cierto modo, de los seres que les dan vida, tanto el Gólem como el homúnculo no son, en realidad, más que imágenes deformadas del propio hombre[7], representaciones grotescas de éste que muestran, a pesar de su aparente fortaleza, el lado más débil del individuo, su incapacidad para comunicarse con los demás, su soledad, sus temores y la dificultad para controlar su destino.

Además de estos rasgos generales, **Homunculus** anticipa también los temas del cambio de rostros de **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse*, 1921) y de la rebelión autoprovocada por Joh Frederson en **Metrópolis**, demostrando de este modo la influencia que estas obras pioneras ejercerían sobre el cine posterior, como confirma, por otra parte, el hecho de que tanto **El estudiante de Praga** como **El Gólem** regresaran a la pantalla, por medio de nuevas adaptaciones, durante la República de Weimar.

El auge expresionista (1919-1924)

Tras la derrota sufrida en la gran guerra, el pueblo alemán parece reencontrarse con los fantasmas de antaño en un momento en el que, como se adelantaba al comienzo del artículo, faltan todo tipo de asideros ideológicos en los que apoyarse en el pasado, tras la quiebra de los ideales racionalistas, o en los que proyectarse hacia el futuro, tras la derrota de los ideales revolucionarios. De esa especie de indefinición, de ese quedarse a medio camino entre un antes y un después, nace, quizás, uno de los factores que explican el auge que el expresionismo (un movimiento en el que se dan cita, por un lado, el espíritu rupturista de las vanguardias y, por otro, la atracción por lo oscuro y lo irracional característico del espíritu romántico germano), cobra a partir de esas fechas en el cine alemán.



El Gólem (1920)

Se trata, por lo tanto, de un movimiento híbrido que oscila entre el pasado y el futuro, que florece en las artes plásticas antes de la Primera Guerra Mundial y que resurge, en el plano cinematográfico, en Alemania tras finalizar ésta, «*un movimiento impreciso que nace*» —en palabras de Vicente Sánchez-Biosca— *«del encuentro entre la más oscura tradición romántica y la crisis de un universo»*[8]. El rechazo del naturalismo burgués, característico del expresionismo, viene a sancionar así el fin de las ideas de la Ilustración y de los ideales positivistas del XIX mientras que, por su parte, el subjetivismo radical del que hace gala revela la incapacidad del individuo para descifrar el universo exterior, para interpretar las claves de su entorno y del mundo que le ha tocado vivir. El resultado de esa incomprensión será, en la mayoría de las ocasiones, una huida hacia dentro y un intento de refugiarse en uno mismo para crear un universo a la medida que permita huir de una realidad indescifrable y, a la vez, terriblemente amarga[9].

Quizás sea demasiado aventurar, pero varios de estos rasgos («yo» totalitario y absoluto, huida de la realidad exterior, creación de un universo interior a la medida de cada uno, etcétera) formarán parte después de la caracterización de varios de los numerosos malvados que pueblan la
ciencia-ficción
alemana durante esta época. Así, cuando Joan Bassa y Ramón Freixas afirman que «*el doctor Mabuse es el espejo donde se reflejan los trazos característicos del demiurgo que pretende someter al mundo a su voluntad, ayudándose de humanos robotizados*»[10], no parecen sino estar confirmando esta hipótesis, o dicho de otra manera, que la galería de tiranos, criminales megalómanos, psicópatas, magos y

hasta artistas de ferias que invaden las pantallas alemanas durante este periodo parece tener como máxima preocupación violentar y controlar la realidad exterior para amoldarla a sus deseos más ocultos, lo que justifica también la presencia constante en este cine del lema del doble (mezclado con el motivo de los disfraces) y de la confrontación del «yo» visible y el oculto.

De ahí parece nacer, por último, la necesidad de las ficciones del cine de Weimar por «*crear mundos distintos al real y plasmarlos*» —según Mar Busquets Mataix— «*mediante una codificación que bien podía llevar a una visión plana del espacio, o bien, mediante la adecuada utilización de la luz, a la ilusión de profundidad, pero que, en cualquier caso envuelve al personaje en un determinado contexto mágico o maravilloso*»[11]. Una característica que resulta muy evidente en la película que representa el paradigma del cine expresionista alemán —**El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene—, donde irrumpe de nuevo el tema del doble, pero ahora, como si se tratase de un juego de muñecas rusas, con una nueva mutación más, ya que, en el film, Caligari resulta ser el director del hospital psiquiátrico donde está recluido Francis, el personaje del sueño de éste y el doctor del siglo XVIII que sirve de referente criminal al Caligari soñado por aquél.

En el terreno más específico de la ciencia-ficción, el desdoblamiento demoniaco al que hace referencia Lotte H. Eisner en su famoso libro reaparece de nuevo en dos de las producciones de este periodo: **Der Januskopf** (1920), de F.
W. Murnau,
y **El Gólem** (*Der Golem*, 1920), de Paul Wegener. Dos obras que, siguiendo una de las vías fundamentales del cine fantástico, vienen a ilustrar sobre los peligros que el hombre es capaz de provocar con sus investigaciones en una época, precisamente, donde los nuevos y terribles artefactos bélicos habían dejado un rastro de muertos y de destrucción por todo el mundo. La presencia recurrente en este tipo de ficciones del arquetipo del sabio loco y criminal no hará otra cosa sino insistir, desde otro punto de vista, en esta misma consideración global de la ciencia.

El primero de los títulos citados, y del que no se conserva actualmente ninguna copia, es una adaptación de la célebre novela de Stevenson sobre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, donde, como repitiera

después el propio Murnau en **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922), se han cambiado los nombres del texto original (convertidos ahora en el Dr. Warren y
Mr. O'Connor)
para evitar, probablemente, el pago de los derechos de autor. Una escultura del dios Jano, el dios de las dos caras (una divina y otra demoníaca), es el soporte para esta nueva traslación de la personalidad escindida del Dr. Jekyll a la pantalla en la que, además del propio Murnau, intervendrían también el escritor Hans Janowitz (coguionista de **El gabinete del Dr. Caligari**), los operadores Karl Freund y Carl Hoffman y el actor Conrad Veidt, acompañado por el propio Bela Lugosi en un papel de reparto.

El segundo, como es fácil de adivinar, es una nueva versión de **El Gólem** (la tercera), después de que Paul Wegener, coautor también de la primera, firmara asimismo, en 1917, la segunda de las adaptaciones sobre la leyenda: **Der Golem und die Tänzerin**. Situando ahora la acción en la época durante la cual transcurre la historia, esto es, en el siglo XVI, la película presenta a un nuevo demiurgo que, como Caligari con el médium Cesare, intenta imitar a Dios insuflando vida a una estatua de barro. El Gólem se convierte así en un instrumento en manos del rabino Löw con el que éste intenta cambiar la realidad para evitar la expulsión del pueblo judío decretada por el emperador.

Al igual que en **El gabinete del Dr. Caligari**, también aquí se hace referencia a un primer Gólem que cobró vida en la antigüedad, de tal forma que, como sucede en ocasiones en el cine de Weimar, el tema del médium se entrecruza con el tema del doble, tejiendo una red de correspondencias donde cada vez resulta más difícil descubrir la figura original, el universo primigenio.

El Gólem (1920)

Una confusión entre ilusión y realidad que alcanza su máxima expresión en la secuencia donde el rabino Löw cuenta la historia del pueblo judío ante la corte del emperador. En ella, Paul Wegener

introduce el cine dentro del cine y hace que la magia de Löw muestre en imágenes, mediante el anticipo de una proyección cinematográfica, los pormenores de esa huida hasta que, en un giro insospechado, el judío errante sale de la pantalla y, mezclando realidad y ficción y anticipando el movimiento idéntico del protagonista de **La rosa púrpura del Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*; Woody Allen, 1985), se introduce directamente en la historia.

Esta búsqueda de elementos intertextuales, puesta de relieve también en la incorporación de la arquitectura gótica a los decorados, deja traslucir una cierta impronta expresionista en el film, cuya huella se adivina asimismo en fugaces instantes de enfrentamiento violento entre luces y sombras. El fracaso final del demiurgo y la muerte de su criatura cierran una película que no sólo en el tema, sino también en varias secuencias aisladas —la joven que entrega la flor al Gólem, la relación que éste mantiene con los niños, el fuego purificador final— dejaría su huella indeleble en **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), de James Whale.

Ninguna película ilustra, sin embargo, probablemente mejor el tema del desdoblamiento que las dos películas iniciales de Fritz Lang sobre el Dr. Mabuse, que, aparecidas en 1921 bajo el nombre genérico de **Doktor Mabuse, Der Spieler**, llevan los títulos respectivos de **Ein Bild der Zeit** e **Inferno-Menschen der Zeit**. Una conocida novela del escritor franco-germano Norbert Jacques, que el *Berliner Illustrierte Zeitung* publica por entregas a partir de su número 39, constituye la base de la historia de este genio del mal, llamado doctor Mabuse, cuya imponente figura se convertirá en el antecedente fílmico de todas las grandes mentes criminales que han asolado las pantallas desde entonces.

El Gólem (1920)

La secuencia inicial, con el doctor Mabuse barajando unas fotografías con distintos rostros y eligiendo uno al azar para adoptar luego su figura, advierte ya del desdoblamiento característico del personaje a la vez que empieza a dejar traslucir el omnímodo poder

de éste. Conocedor de ciencias ocultas, experto hipnotizador como Caligari, doctor en psicoanálisis y con un ejército de criminales a sus órdenes, el doctor Mabuse es, como él mismo afirma, «*un Estado dentro del Estado contra el que siempre he luchado*».

Dominador del tiempo, del espacio, de los objetos y de las personas, Mabuse es la encarnación del demiurgo por excelencia, que cincela el mundo exterior a su voluntad y que desde su guarida, convertida en una especie de camerino de teatro, domina toda la puesta en escena y aun el propio escenario. Vicente Sánchez-Biosca va todavía un paso más allá y afirma que Mabuse no sólo es el demiurgo de la ficción, sino también el «*organizador en alguna medida del montaje secuencial del film y de su puesta en escena, metamorfoseado para mejor ejercer su control, extendido éste no sólo a los distintos espacios, sino incluso a las mentes de los personajes*»[12]. Acorde con estas características, la mirada es, como subrayan las imágenes en distintas ocasiones, el símbolo de su poder, de ahí que, como correlato lógico, su final tenga lugar junto a los ciegos del taller de falsificación clandestino a los que no puede dominar con sus dotes hipnóticas ni subyugar con la brillantez de su puesta en escena.

La locura, como en el caso de Caligari, impedirá a Mabuse conciliar el mundo exterior con sus deseos ocultos (cuyo lema él mismo se encarga de resumir: "*¡No existe el amor, sólo hay deseo! ¡No hay felicidad, sino ansias de poder!*") dentro de una puesta en escena que, como apunta Siegfried Kracauer[13] y desarrolla brevemente Desamparados Soler Baeza[14], tiene en el círculo (figura geométrica sin principio ni fin) el símbolo del caos y del espacio en el que Mabuse ejerce el control sobre sus víctimas.

Una atmósfera de ciencia-ficción, unas ciertas resonancias expresionistas[15]. que se traslucen levemente en algunos decorados, en iluminaciones y encuadres y en secuencias no menos aisladas (como la del enloquecimiento final del doctor) caracterizan también el trabajo de Lang. En éste, y siguiendo la estela del tercer Gólem, la sesión de hipnotismo de Mabuse (que rememora asimismo la de Caligari en el film del mismo título) convoca de nuevo al cine dentro del cine, al igual que la llamada del doctor a la sublevación contra la policía recuerda la anterior de **Homunculus** y anticipa la del robot Maria en **Metrópolis**.

Así pues, puede afirmarse que durante este periodo las influencias y correspondencias se suceden y se traspasan de unas películas a otras cualquiera que sea el género al que se adscriban las mismas, mostrando, en cualquier caso, esa fractura entre el mundo interior y exterior que es imposible de soldar todavía y que termina con varios de estos personajes (Caligari, Mabuse…) sumidos en la locura. Tal parece, pues, como si al pueblo alemán no le resultase todavía fácil orientarse en la realidad política y social del país en esos años y que, por lo tanto, la tentación de volver la mirada hacia atrás (el pasado mítico y romántico) o hacia dentro debiera ser muy fuerte aún frente a un futuro que se presentaba tan incierto y sinuoso como los fondos de las pinturas expresionistas de antes de la guerra del 14.

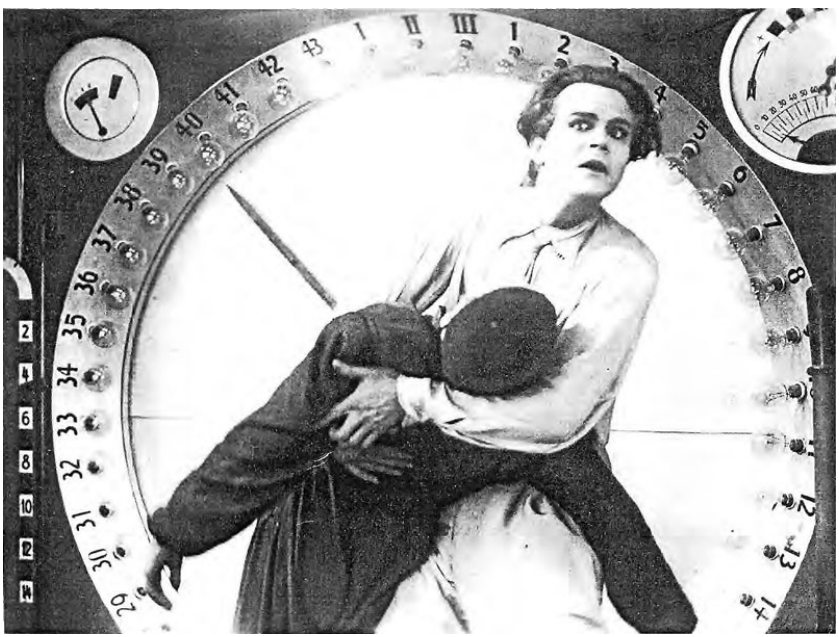
De la estabilización a la llegada de Hitler al poder (1925-1933)

Aun cuando establecer una cesura rígida entre este periodo y el anterior pueda incitar a una cierta confusión, pues las diferencias de todo orden entre ambos resultan más bien escasas, la distinción puede resultar útil, sin embargo, para remarcar la separación entre una etapa que parece mirar más hacia el pasado y otra que se ancla en el presente para otear desde esa atalaya el horizonte incierto del futuro. Y sirve, igualmente, para hacer hincapié en el cambio que comienza a producirse en el cine alemán alrededor de esos años y que trae como consecuencia el abandono creciente del expresionismo posbélico en beneficio de una mayor presencia de películas inscritas en la estela del realismo social y del *Kammerspielfilm*.

Durante este periodo Henrik Galeen pone en escena una segunda versión de **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1926), que, acomodándose a los avances recientes del psicoanálisis, abandona la ambigüedad de la primera para enfrentar ahora a Baldwin con su propio «yo», dotando así de un cariz más cientificista al argumento, pero sacrificando el aura de misterio que envolvía a la película original de Paul Wegener[16]. El propio Henrik Gateen dirige también, en 1927, **Mandrágora** (*Alraune*), un

film que propone una variante de **Homunculus** y donde Wegener (antiguo actor de la compañía de Max Reinhardt) interpreta el papel del científico que, a través de la inseminación de una prostituta con el semen de un delincuente ahorcado, crea una mujer artificial que, como las criaturas precedentes, terminará asimismo autodestruyéndose.

Frente a estos productos que parecen hundir todavía sus raíces en periodos precedentes, situados antes incluso de la eclosión del cine expresionista, surgen ya dos obras que se alejan de los contornos más duros del presente para dirigir su mirada hacia un futuro más o menos improbable y más o menos dominado por la ciencia. Los dos títulos son **Metrópolis** (1926) y **La mujer en la Luna** (1928), dos películas de Fritz Lang basadas en sendos guiones de su mujer de entonces Thea von Harbou, más tarde famosa militante nazi.



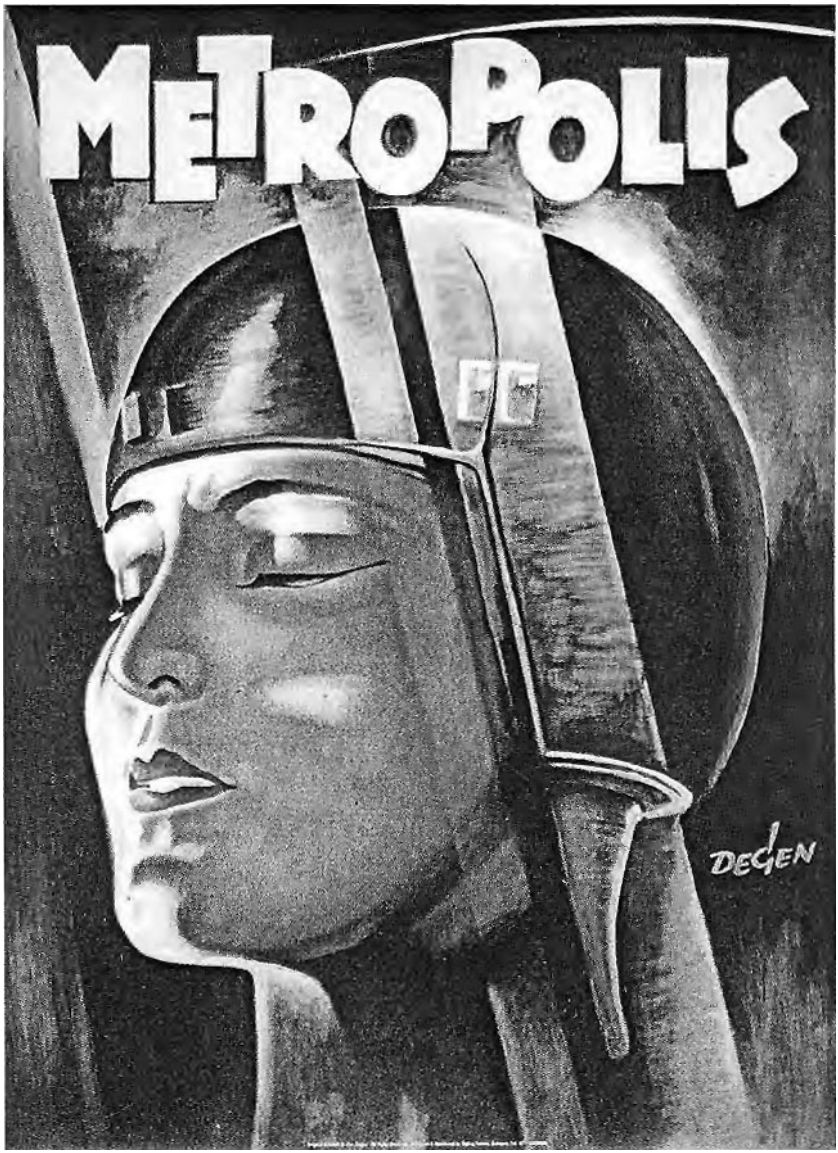
Metrópolis

Fantasía futurista inspirada, como el propio cineasta confesó en varias ocasiones, por la visión de la urbe de Nueva York, **Metrópolis** parte de un argumento bastante simplista para mostrar la oposición de dos mundos contrapuestos: por un lado, la ciudad

alta, moderna, sembrada de rascacielos y autopistas aéreas, donde habitan los poderosos, y, por otro, la ciudad subterránea, lúgubre, asfixiante, donde malviven los obreros, convertidos en una suerte de esclavos. Del enfrentamiento entre ambos mundos —identificados de manera muy esquemática en la narración con el cerebro y la mano—, surgirá una aparente vía de reconciliación a través de Freder (el hijo del amo de Metrópolis), que, por medio de la unión con la obrera Maria, oficiará, conforme se explicita también en la película, de corazón (el amor) que une la mano con el cerebro.

Por encima de la banalidad del argumento —calificado como un cuento de hadas por el propio Fritz Lang—, lo que interesa destacar ahora es la contraposición frontal que se establece entre ambos mundos, la censura que los separa irremediablemente y que resulta muy difícil de suturar en la ficción. Tal parece, pues, como si al socaire del desarrollo capitalista que comienza a vivir el país durante esos años hubieran desaparecido los grises nubarrones que oscurecían el horizonte y los alemanes pudiesen ver de nuevo la realidad frente a sí mismos, aunque ésta, entre tanto, se hubiese partido en dos mitades antagónicas.

Dicho de otra manera, es como si la escisión del «yo», característica de personajes como Caligari o Mabuse, fuese perdiendo importancia en las nuevas ficciones ante una realidad inmutable que comenzaba a imponerse de forma



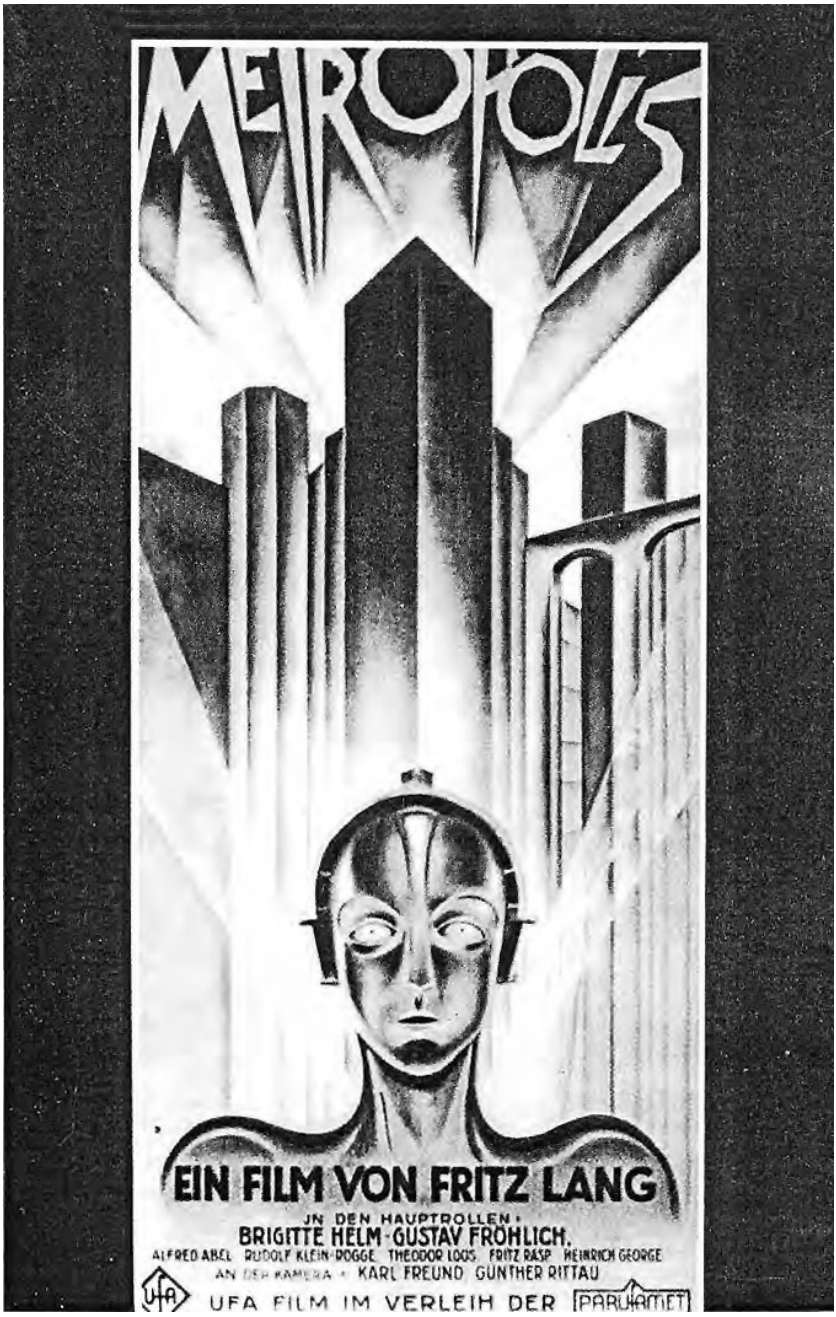
aplastante al individuo y donde el subjetivismo extremo —y con él los ecos expresionistas— se fuera desvaneciendo también lentamente. Como resultado de ese proceso, los malvados sabios de las nuevas ficciones (como Rotwang en **Metrópolis** o el profesor Mansfeldt en **La mujer en la Luna**) no acaban ya sus días sumidos en la locura, sino tras sufrir sendas caídas en la dura realidad terrestre y lunar, es decir, cambiando la anterior fractura psíquica

del «yo» por la meramente física.

En la misma línea hay que anotar también la variación que **Metrópolis** registra en relación con el tema del doble. Hasta ahora, como se ha venido señalando con insistencia, éste solía ser o bien una especie de prolongación de sus creadores (el Gólem con el rabino Löw, el médium Cesare con Caligari, el homúnculo con el científico que le dio vida) o bien el propio protagonista trasmutado en otras personas o en su propia sombra (el doctor Mabuse, el estudiante de Praga). En el film de Lang, sin embargo, podría decirse que se avanza todavía un paso más allá y el robot María, que se enfrenta a la verdadera María, no es ya tanto un doble de ésta como una fotocopia en negativo del original.

Es decir, lo que distingue al robot creado por Rotwang en **Metrópolis** de la María primigenia no es tanto su función de médium ni de doble de sí misma como su carácter fundamentalmente antitético, como el hecho de tratarse de un duplicado de María cuya misión exclusiva es actuar de manera opuesta al original. No cabe duda de que instrumentalmente el robot cumple la misma función para Rotwang que Cesare para Caligari o el Gólem para el rabino, si bien en este caso el inventor no es más que otra herramienta en manos de Frederson (el amo de la ciudad) y la relación que une al robot con María no es más que el traslado a la esfera de los personajes de la antítesis que enfrenta, en el plano formal y narrativo, el mundo de los poderosos con el de los obreros.

Quizá sea demasiado aventurar de nuevo, pero es como si la escisión individual distintiva de las



viejas ficciones adoptase ahora la figura de la antítesis, y la antigua crisis del «yo» se desvaneciera ante la urgencia de resolver los conflictos de una realidad imposible de soslayar y dividida en dos

clases antagónicas.

Un cristianismo casi de pacotilla envuelve la narración, en la que, además de la simbología del nombre de María, se identifica a Frederson con Dios y a su hijo con el Mesías que viene a unir el cerebro con la mano. De manera igualmente simplista, la película distingue entre la religión verdadera (María) de la falsa (el robot quemado como una bruja en la hoguera), compara a los obreros con los antiguos cristianos haciendo que aquéllos se reúnan en unas catacumbas erizadas de cruces y, por fin, dispone como marco simbólico para la resolución del argumento la catedral de la ciudad.

Un final, por cierto, cuyo verdadero significado ha puesto de relieve Siegfried Kracauer advirtiendo que «*si en esa escena el corazón realmente triunfara sobre el poder tiránico su triunfo dominaría el abrumador esquema decorativo que, en el resto de* ***Metrópolis****, señala la pretensión omnipotente del industrial*». Y a continuación advierte también que «*toda la composición denota que el industrial acoge al corazón con el propósito de manejarlo; que no abandona su poder sino que lo expandirá sobre una región que aún no se había anexionado: el reino del alma colectiva. La rebelión de Freder deriva en el establecimiento de la autoridad totalitaria y él considera este resultado como una victoria*»[17].

Como es sabido, sin embargo, la película destaca no tanto por su esquema argumental como, ante todo, por los valores plásticos de la puesta en escena, donde la arquitectura ocupa un lugar predominante por encima de las habituales referencias pictóricas del cine alemán de la época. Los trazos expresionistas —manifiestos sobre todo en las composiciones de los movimientos de masas— se conjugan ahora con ecos futuristas y constructivistas dentro de un film donde lo ornamental y lo decorativo asfixian, en ocasiones, el resto de elementos de la puesta en escena. Unos magníficos efectos especiales, construidos a través del llamado «procedimiento Schüfftan» (tomas realizadas a través de espejos) y una imaginería visual sin precedentes contribuirían al éxito definitivo de la película, cuyas imágenes se convertirían en el referente de gran parte de las posteriores incursiones del cine de
ciencia-ficción
en el mundo del futuro.

El testamento del Dr. Mabuse

Dando de nuevo un giro insospechado a sus aproximaciones al género, Fritz Lang —una vez más con Thea von Harbou como guionista— utiliza la estructura serial en **La mujer en la Luna** para rodar una película de aventuras con aires de
ciencia-ficción
y fragmentos de documental científico, que, frente a la visión apocalíptica de las máquinas como devoradoras y dominadoras del ser humano de **Metrópolis**, realiza ahora una evidente exaltación de éstas por medio de los cohetes espaciales. Dividida en dos partes dedicadas, respectivamente, a mostrar los preparativos del viaje de un grupo de científicos a la Luna y, después, la estancia de éstos en el satélite terrestre, la película se organiza, en realidad, alrededor de un triángulo amoroso con la ambición como telón de fondo.

Llena de altibajos narrativos y con una puesta en escena bastante irregular —lo que no impide el destello de varias excelentes secuencias—, **La mujer en la Luna** olvida viejas disociaciones del «yo» y convierte al arquetipo del sabio loco (el profesor Mansfeldt) en soporte de la comicidad de la película y en uno de los ejes del tema de la ambición. No hay lugar ya, por lo tanto, en estas ficciones para la manifestación de las ciencias ocultas y la narración se reduce a una trama donde conquistar a la amada y hacerse con el oro lunar parecen el único motor de la acción.

La psiquiatría cede, así, su puesto a la aeronáutica y, con la ayuda y el asesoramiento de conocidos científicos como Hermann Oberth y Willy Ley (participantes más tarde en la carrera aeroespacial), la película describe (con todo lujo de detalles y presagiando en cierta forma los lanzamientos espaciales del futuro) los preparativos del viaje a la Luna y el despegue del cohete, todo

ello en una larga secuencia que detiene el ya de por sí moroso desarrollo dramático y que desvela una clara voluntad de divulgación científica por parte de Fritz Lang.

Es verdad que, si se analiza con los ojos actuales, el posible cientifismo de la película resulta hoy bastante cuestionable; sin embargo, este reparo no desmerece el valor de anticipación y de reportaje que conserva esta dilatada secuencia dentro de un film que utiliza la
ciencia-ficción
como decorado para ambientar una especie de *western* lunar. El lado demoníaco del cine de Weimar, al que aludía Lotte H. Eisner, pierde ya todo su halo de misterio y las pantallas parecen convertirse en un instrumento más de la ciencia, como revela no sólo la secuencia descrita, sino la función idéntica que la narración hace cumplir al cinematógrafo, convirtiéndolo en el instrumento imparcial que registra la llegada de los hombres a la Luna.

El trabajo de Lang contiene también leves referencias a la actualidad sociopolítica del país, que se ampliarán, no obstante, en su siguiente obra, la última rodada en Alemania durante la primera parte de su filmografía; **El testamento del Dr. Mabuse**. Para entonces, sin embargo, negros presagios se ciernen sobre el horizonte del pueblo alemán y, frente a ellos, no hay ya espacio ni para indagar en las escisiones del «yo» ni para manifestar demasiada confianza en una ciencia que años después creará las bombas volantes
V-l
y
V-2
(con la participación de Hermann Oberth, uno de los asesores de Lang en **La mujer en la Luna**) y la propia bomba atómica. En su lugar surge ahora este nuevo trabajo del cineasta, donde Lang aprovecha la saga de Mabuse para poner, en forma de alegoría, las doctrinas y las proclamas del Tercer Reich en boca de los criminales, siguiendo, en cierta forma, la estela que él mismo trazase en **El vampiro de Dusseldorf** (*Stadt einen Mörder*
M-Eine
, 1931).

Así pues, como en una especie de bucle, el ciclo del cine de

Weimar se cierra con Baum (el protagonista de **El testamento del Dr. Mabuse**) creyéndose poseído por el genio de Mabuse como Caligari rememoraba las andanzas de su antecesor del mismo nombre. Ahora, sin embargo, resulta más fácil adivinar quién puede ser el replicante en la realidad de ambos personajes y, por esta razón, no es necesario ni siquiera mostrarlo en la pantalla y puede dejarse que el inmenso poder de Mabuse se manifieste, gracias también a la llegada del sonoro, a través de la voz y no de los ojos.

Esa voz, unida a unos diálogos trufados de consignas nazis, ofrecía también bastantes pistas para adivinar quién era en esos momentos el demiurgo que regiría con mano de hierro los destinos del país en los años próximos y cuáles podrían ser las consecuencias nefastas de esa dominación. Tal vez por ello mismo, Fritz Lang abandonaría Alemania inmediatamente después de que Goebbels le ofreciese poner su cámara al servicio de la cinematografía nazi y poco antes de que éste mismo prohibiese la exhibición en el país de **El testamento del Dr. Mabuse**. Con ambos acontecimientos se ponía definitivamente fin a una época en la que el cine alemán no sólo alumbró algunas de sus mejores obras, sino que dio un impulso decisivo y fundamental al desarrollo de la
ciencia-ficción
en Europa. Los peores presagios de ésta se quedaban, sin embargo, pálidos ante lo que estaba por venir en los próximos años. ¿Quién necesitaba ya la ciencia-ficción?

Los crímenes del Dr. Mabuse

El Dr. Mabuse

La oscuridad de la ciencia, la ciencia de la oscuridad

Mabuse pertsonaiari buruzko Long-en filmek zinema-sailarenganako bere amodioa dute oinarri, eta beldurrezko zinemaren, zientzi fikziozkoaren eta thriller-aren berezko ezaugarriak biltzen dituzte, bere istorioak gaur egungo Alemamáko errealitatearen hurbileko lestuinguru soziopolitikoetan txrertatzen dituela.

Carlos Aguilar

Hablando a grandes rasgos, la
ciencia-ficción
inserta la fantasía dentro de unas coordenadas racionalmente tolerables, el terror prefiere el dictado de «*lo horrible prodigioso*» —según la bellísima expresión de Goethe— y el *thriller* privilegia el realismo urbano. Pues bien, el cine de género europeo cuenta con un personaje que reúne a la perfección e inimitablemente estas tres propiedades: es un científico cualificado, domina diversas disciplinas ocultas y se desenvuelve en unos ambientes criminales de patente autenticidad. Por ende, su nombre, o acaso apelativo, Dr. Mabuse, inspira respeto y temor en los círculos más dispares, y su área de influencia no perdona ningún contexto.

La creación de este singular personaje se debe a Norbert Jacques, un periodista francés de origen y alemán de adopción, y tuvo lugar en el numero 39 del germano *Berliner Illustreten Zeitung*, mediante un sistema de relato por entregas a la sazón de moda en el mundo entero. Su título era *Doktor Mabuse, der Spieler*, y el éxito cosechado entre el público alemán apenas repuesto de la Primera Guerra Mundial fue inmediato, sensacional. Hasta el punto de justificar, una vez finalizada la historia, la rauda recopilación de todos los episodios en forma de novela.

Ciertamente, existen otros hipervillanos en mayor o menor grado homologables con Mabuse y nacidos en esa época, durante el auge del folletín a primeros del siglo XX. empezando por el más popular y recordado de todos, es decir el oriental Fu-Manchú, fruto del británico Sax Rohmer. Pero ninguno de ellos aglutina de manera tan equilibrada e inquietante las tres cualidades que relacionamos antes. Y tampoco hubo otro que haya accedido a la pantalla, ni entonces ni después, gracias a un cineasta comparable con el primer traductor fílmico de Mabuse: el genial Fritz Lang,

El Dr. Mabuse de Fritz Lang: el crimen también juega

Primer acto

Por lo común, incluso rozando el estereotipo critico e historiográfico, se ha escrito que la primera aventura fílmica de Mabuse —**El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse*, 1921), dividida en dos episodios. **Der Spieler** e **Inferno des Verbrechen**— entraña una especie de respuesta parabólica a la Alemania de la época, desquiciada por la miseria y la corrupción, por la inflación y el desempleo, por fanatismos de toda índole. Así, el infame Mabuse significaría al mismo tiempo la secuela y la alegoría de una gravísima y muy violenta, materialmente insostenible, crisis socioeconómica. Personalmente, no tengo nada que objetar a tan irrefutable interpretación sociológica, por supuesto. Pero si algo que añadir, desde dos perspectivas diversas: la culta y la oculta.

Respecto a la primera, considero evidente que **El doctor Mabuse**, en un sentido estético-genérico por encima/debajo del contexto histórico, no hace sino aclimatar el coetáneo furor mundial por los seriales truculentos a base de criminales omniscientes (y de cercana inspiración literaria, como se indicó antes). Un furor, por cierto, que había cuajado particularmente en Francia con los curiosísimos trabajos de Louis Feuillade —**Fantomas** (*Fantómas*, 1913-1914),
Los vampiros (*Les vampires*.
1915-1916)
— y en el cual ya había participado el propio Lang, mediante **Die Spinnen**
(1919-1920).

Desde la segunda perspectiva, me parece oportuno señalar que este díptico langiano, en un nivel literal y metafóricamente profundo, acusa el no por furtivo menos apreciable relieve que toda laya de disciplinas esotéricas, empezando por las sociedades secretas y logias clandestinas, conocían a la sazón en Berlín. La génesis del Expresionismo Alemán, a propósito, no es ajena de esta inquietud en la sombra, y tampoco la personalidad de Lang, tal como está demostrando desde hace años el polifacético Luciano

Berriatúa.

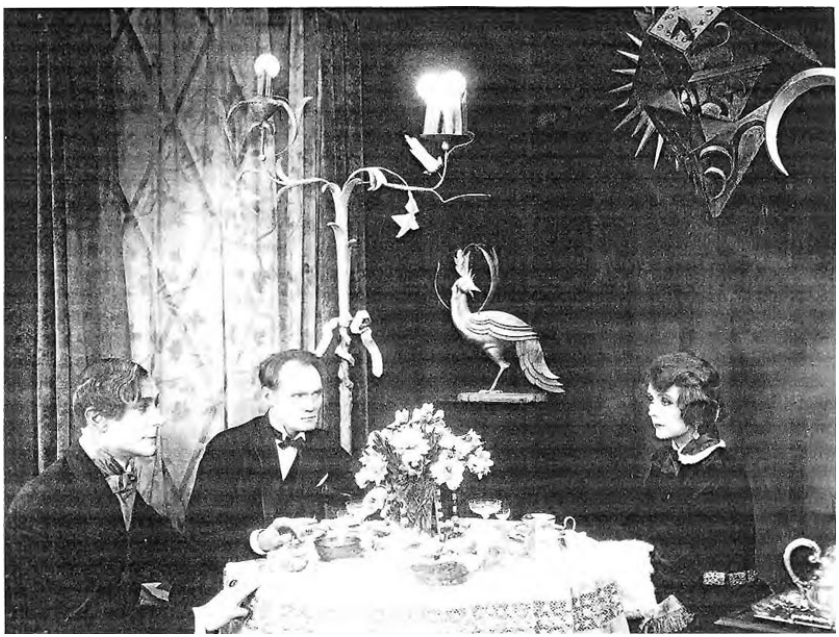
Tan sórdida como hermética pues, realista y esotérica al unisono, comprometida a la par que fantasiosa, en cualquier caso **El doctor Mabuse** es una obra maestra.

El proyecto cinematográfico partió de la propia empresa que publicó la historia, regentada por los hermanos Ullstein, quienes formaron al efecto la productora Ullstein-Uco Films y propusieron la realización a Lang, al considerarle el director adecuado y mediar la amistad de la esposa de éste, Thea von Harbou. Amparado por UFA, entonces la productora oficial alemana, el film se llevó a cabo según un guión escrito por el matrimonio
Lang-von
Harbou, respetando el original literario.

La característica impronta visual del cineasta, entre lo arquitectónico y lo subterráneo, singularizó el planteamiento plástico de la película, que reúne admirablemente el más estricto Expresionismo con toques futuristas y un naturalismo que anticipa a G.
W. Pabst.
En esta soberbia mixtura formal, en este no por exuberante menos controlado delirio, a lo largo de un desarrollo vibrante y de lo más imaginativo, sobresale, por supuesto, el personaje de Mabuse. Encarnado por Rudolph Klein-Rogge de forma intensísima, digamos sin miedo que fabulosa, Mabuse (el *Spieler*, palabra alemana que significa tanto «jugador» como «actor») aúna solemnidad y rapacidad al perfecto cincuenta por ciento. A la vez genio megalómano y delincuente rastrero, científico, ocultista y asesino tal como destacamos al principio, está tan sumamente conseguido en su trazado, resulta tan especial y ambivalentemente fascinador/ despreciable en su naturaleza multipolar, que desde esta película además de un mito en si mismo representa, confesada o inconfesadamente, directamente o por extensión, el espejo donde se (ad)mirarán todos los archicriminales del cine (desde los facinerosos de los seriales americanos de los años 30 a los enemigos de James Bond).

Segundo acto

«*Nada es interesante a la larga, salvo jugar con las personas y SU destino*», afirmaba Mabuse en su bautismo ante la cámara, así como «*haré volar leyes y dioses como si fueran frágiles hojas de un árbol*». Igualmente aquí, un personaje femenino exclamaba a su respecto: «*¡Él es la desesperación y la felicidad!*».



El doctor Mabuse

Pues bien, la segunda entrega sobre «*el doctor, el jugador, el criminal*», como le definían también allí, parece concebida desde lo que sugieren estos diálogos. Se titula **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse/Le testament du Dr. Mabuse*, 1933), y la produce Lang en persona, a instancias de los distribuidores de **El doctor Mabuse**, deseosos de repetir el enorme éxito mundial de ésta. Partiendo otra vez de un guión escrito entre el director y su mujer, pero sin atender ya a los relatos originales, está rodada justo diez años después de la primera, y el papel de Mabuse vuelve a recaer en Rudolph Klein-Rogge. Pero éste ahora apenas aparece; es más, su cometido elíptico representa uno de los mayores aciertos de una obra que también merece el calificativo de maestra.

Con objeto de asumir un cierto carácter serial, se retoma el

personaje/actor justo donde lo dejó el film anterior, o sea encerrado en un asilo psiquiátrico por causa de su irreversible demencia. Pero en la nueva historia el peligroso megalómano no es sino el inicialmente benévolo director del centro, tras caer sojuzgado por el recalcitrante Mabuse para que herede sus planes de terrorismo y destrucción a gran escala…

También cambia bastante el tono y la estructura, tanto por la evolución del director en estos años intermedios de brillante actividad como por realizarse la nueva película dentro de una Alemania muy diferente: el nazismo domina. En consecuencia, **El testamento del Dr. Mabuse** acentúa uno de los rasgos esenciales en la filmografía de Lang, como es la paranoia psicológica relacionada con la precariedad personal y la opresión social, desglosándolo en un relato apasionante y atmosférico, donde nada ni nadie está a salvo nunca de no se sabe bien qué.

Hay alusiones contra el poder nacionalsocialista, incluso alguna diatriba puntual, pero no hasta el extremo, cuantitativo o cualitativo, que sostienen quienes parecen incapaces de captar en esta película otros valores aparte de los puramente críticos y/o coyunturales, como ocurre con la anterior. No obstante, es verdad que la susceptibilidad de los controles nazis resultó altamente ofendida; tanto que prohibieron íntegramente el film, e incluso destruyeron todas las copias y el negativo («*por medidas de seguridad pública*», reza el documento oficial de la época).

Por fortuna, gracias a un «positivo de seguridad» que salió del país aún sin montar, **El testamento del Dr. Mabuse** sobrevivió a la destrucción y pudo circular por el mundo exitosamente. Lang, por supuesto, ya había huido de Alemania. Y quizá no sólo por las motivaciones ideológicas que él siempre arguyera y en las cuales sistemáticamente se ha creído… Pero ésta es otra, y muy oscura, historia.

Tercer acto

A finales del decenio de los 50, tras veinte años trabajando en el cine americano con resultados no menos apasionantes que en su primera etapa europea, Fritz Lang vuelve a Europa. Responde a la oferta del productor Artur Brauner, quien mediante su firma

C. C. C.,
cultiva en particular la coproducción continental, para hacer un díptico basado en una novela muy popular en

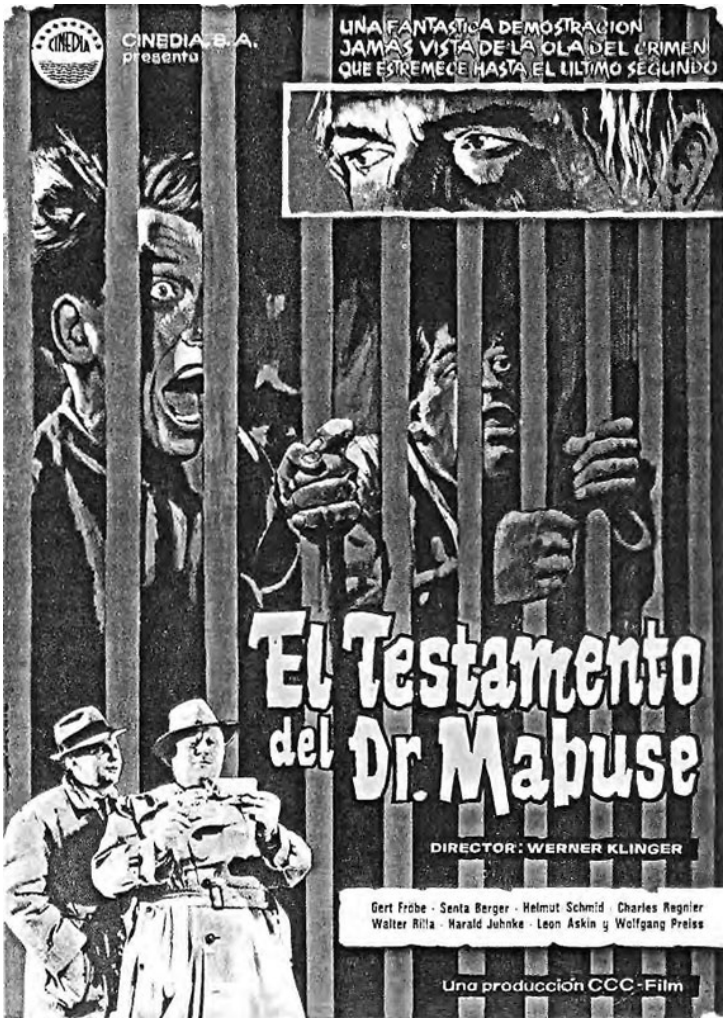
Alemania que ya conoció adaptaciones nacionales a la pantalla (una de ellas, para mayor empatía, escrita por la referida Thea von Harbou). El resultado brinda una filigrana de madurez artística y depuración estética. **El tigre de Esnapur/La tumba india** (*Der Tiger von Eschnapur / Das Indische Grabmal*, 1959).

A pesar de que la relación entre Lang y Brauner fue tensa, apenas estrenado el referido díptico ambos se embarcaron en otra colaboración, y bien imprevista: nada menos que resucitar a ese Mabuse inmóvil desde los años 30. Con palabras del director, «*Mabuse es un poco mi hijo Me interesaba reencontrar y prolongar su existencia*». Nace así **Los crímenes del Dr. Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, I960), cuya acción transcurre en el Berlín del momento (no como las dos películas previas, que sucedían en ciudades imaginarias).

Siguiendo un guión rocambolesco, algo incoherente también, este tercer y último Mabuse langiano remodela/culmina los dos anteriores a la vez que ultima, y cierra, la obra del autor: es difícil concebir un más interesante renacimiento del personaje que bajo la luz, por no decir oscuridad, del invierno humano y artístico de uno de los cineastas más excelsos de la historia. Cuento de espionaje, relato de política-ficción, fábula acerca del peligro atómico y parábola sobre la Guerra Fría, **Los crímenes del Dr. Mabuse** supone una obra peculiar, quintaesenciada y tan hipnótica como el propio Mabuse. Un Mabuse que ni siquiera queda claro que sea realmente él o un pérfido émulo, durante un desarrollo donde la paranoia privativa, de Lang emana un pesimismo asfixiante y adquiere tintes de angustia conspirativa (*«Lo ven y lo oyen todo»*, afirma el personaje de Dawn Addams).

Incidiendo, con carácter bien profético, en la cuestión de la pérdida de la intimidad, y sin miedo de aludir al nada remoto gobierno nazi del país, la película, empero, dividió a la Critica y no gustó demasiado al público, que acaso la asimiló a otras surgidas del coetáneo esplendor del género policíaco en la serie B germana, traducido mayormente en adaptaciones del mediocre escritor inglés Edgar Wallace. El reparto, en sí nada desdeñable, contribuía a tal identificación, ya que, además de la referida Dawn Addams, consta de actores típicos del *thriller* europeo de entonces: Peter Van Eyck, Gert Fröbe, Werner Peters, Howard Vernon y, como Cornelius/ Mabuse, Wolfgang Preiss.

De todos modos, Brauner no debió quedar insatisfecho. Porque con prontitud propuso a



Lang otra película sobre el personaje. Pero el veterano director rechazó la oferta, reacio a reincidir con su nuevo productor alemán. Mas esto no detuvo a Brauner… Por ende, surge un segundo ciclo en el decurso fílmico de Mabuse. El primero, recapitulando, no pudo arrojar mejor saldo: tres películas a cuál más fascinante y sustanciosa, que instituyeron un mito formidable, seminal, imperecedero.

El Dr. Mabuse tras Fritz Lang: la sombra del gigante

«*El Dr. Mabuse no puede morir*», se temía en **Los crímenes del Dr. Mabuse**. Brauner, orgulloso y ofendido tras la retirada de Lang, lo confirmó produciendo cinco películas consecutivas.

Con objeto de guardar una cierta continuidad, todas están escritas, solo o en colaboración, por Ladislao Fodor, mantienen un blanco y negro análogo y similar concepto visual, técnico y formal. Así mismo, recuperan actores de **Los crímenes del Dr. Mabuse**, aunque, caóticamente, no siempre repitiendo el personaje, ni siquiera la clase de rol.

Empero, por desgracia las cinco son mediocres, si bien ninguna resulta enteramente despreciable. Significan, en pocas palabras, la banalización de las propuestas de Lang, un burdo remedo de un universo artístico soberbio, aparentemente fácil de recrear pero, en el fondo, irreproducible.

Las dos primeras están dirigidas por Harald Reinl, se titulan **El diabólico Dr. Mabuse** (*Im stahlnetz des Dr. Mabuse*, 1961) y **Las garras invisibles del Dr. Mabuse** (*Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse*, 1962) e incorporan a un actor pésimo, Lex Barker, como un agente del FBI, John Como, que debe colaborar con colegas alemanes (en la primera el comisario Lohmann, inventado por Lang para **El testamento del Dr. Mabuse** y encarnado por un Gert Fröbe que repite, pero mal, su tipo de papel en **Los crímenes del Dr. Mabuse**). Mabuse, al igual que en el último film de Lang, es asumido por Wolfgang Preiss, y en ambas se limita a irrumpir aparatosamente en unos desenlaces que concluyen argumentos propios de «bolsilibro» (en la primera Mabuse pretende crear un ejército de esclavos, en la segunda fabrica un invento que procura la invisibilidad).

La tercera. **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1962), de Werner Klinger, propone una especie de *remake* del homónimo film de Lang, retomando, por consiguiente, a Fröbe como el comisario Lohmann: sin duda la peor de las cinco, por lo menos cuenta con el gran Walter Rilla encarnando al Dr. Pohland, el director del asilo que cae bajo las hipnóticas órdenes de Mabuse, en una secuencia extrañamente sugestiva.

Las dos últimas no llegaron a las pantallas españolas. La una, **Scotland Yard jagt Dr. Mabuse** (1963), de Paul May, busca ya directamente mimetizarse con las adaptaciones de Wallace (en el

guión incluso colaboró el sobrino de éste, Bryan), aumenta los elementos de
ciencia-ficción
e incluye a Preiss/Mabuse en un único plano, una sobreimpresión, prorrogando a Rilla/Pohland como el villano de la historia; entre sus escasas virtudes, sobresalen los tétricos momentos en una cueva habilitada para linchamientos y la actuación de un incipiente y ya magnético Klaus Kinski (sus intervenciones como un policía inglés alternativamente de parte de Scotland Yard y de Mabuse justifican visionär el film). La otra, **Die Todesstrahllen des Dr. Mabuse** (1964), de Hugo Fregonese, está protagonizada por Peter Van Eyck en un personaje distinto del que encarnó en la de May, no digamos en **Los crímenes del Dr. Mabuse**, y, aunque cuente también con Bryan Edgar Wallace en el guión, se acerca descaradamente al ciclo de James Bond (*gadgets* diversos, música rimbombante, erotismo provocador, escenarios turísticos, secundarios exóticos, refugios sofisticados, acción, humor), apartando a Preiss/Mabuse y casi también a Rilla Pohland; también aquí puede entresacarse algún momento curioso (villanos vestidos de buzos atravesando un subterráneo situado bajo un cementado, en un ambiente que evoca el cine de terror italiano).

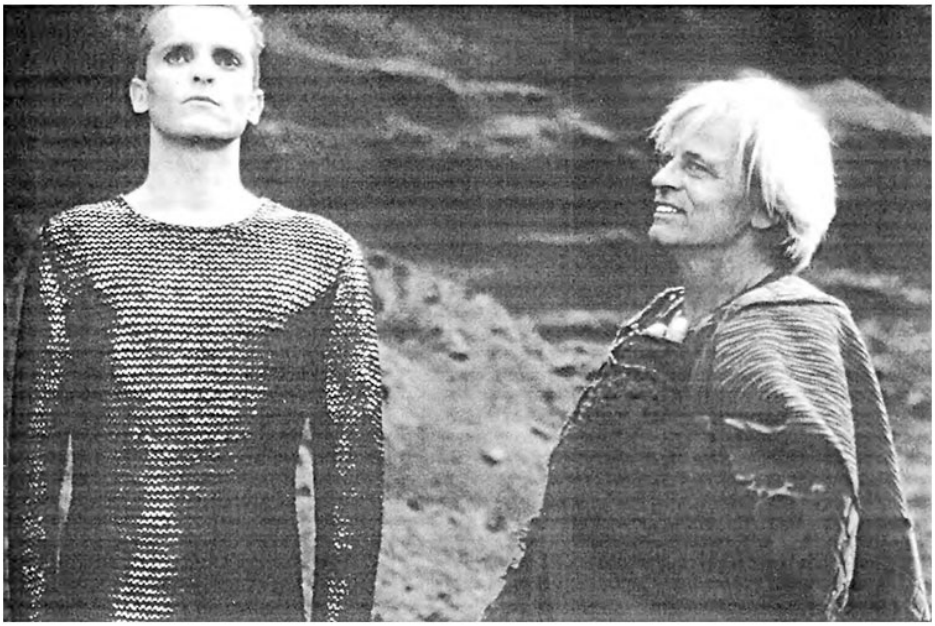
Finaliza así, más bien patéticamente, el periplo de Mabuse en blanco y negro. Pero no la filmografía del personaje: siete años después, cuando nadie lo esperaba y de manos del director que menos cabía suponer, Brauner produce una postrera peripecia de Mabuse, en color y rodada en la murciana Manga. Se trata de la coproducción germanoespañola **La venganza del Dr. Mabuse/Dr. M. Schlägt Zu** (1970), del mismísimo Jesús Franco… Jack Taylor encarna ahora a Mabuse, primero camuflado en la personalidad del científico Farkas, y decidido a servirse de unas piedras lunares para dominar voluntades

humanas. Estamos lejos de Fritz Lang, huelga indicarlo, e incluso de los cinco filmes anteriores, porque este subproducto apenas constituye una misérrima variante de la obra maestra de Franco, **Gritos en la noche / Dr. Orlof**
L'horrible
(1961), cruzada con el eterno mito de la Bella y la Bestia.

En rigor, la filmografía de Mabuse concluye aquí. Pero sería injusto omitir **Dr. M** (*Dr. M*, 1990), de Claude Chabrol, un homenaje a la figura de Mabuse, y al cine de Lang en general, producido en el centenario de éste. Fallido y hasta fastidioso film, el

protagonista es un trasunto mabusiano, el Dr. Marsfelot (para colmo de males encarnado por el insufrible Alan Bates), y, nobleza obliga, en un papel episódico aparece Wolfgang Preiss.

Claro que, puestos así, homenaje a la figura de Mabuse también rinde un ignoto, y nada desdeñable, film de anticipación hispano-italiano. **Pájaros de ciudad** (1981), de José Sánchez Álvaro. Así como, ya que hemos entrado en nuestro cine, y sin ánimo de exhaustividad, **La torre de los siete jorobados** (1944), de Edgar Neville, **Fata Morgana** (1966), de Vicente Aranda, y **Beltenebros** (1991), de Pilar Miró, escogiendo películas bien dispares. Amén de varias coproducciones, de la antedicha de Jesús Franco a otras realizadas por directores extranjeros, por ejemplo **Los monstruos del terror / Dracula jagt Frankenstein** (1969), de Hugo Fregonese y Tulio Demicheli, o **Superargo, el gigante** (1968), de Paolo Bianchini. Lo cual demuestra que, por fortuna, tampoco el cine español ha podido resistir la malévola, pero positiva, penetración de un personaje/mito al que tanto debe la
ciencia-ficción
fílmica.



El caballero del dragón

La ciencia-ficción en España

El ser que (casi) nunca existió

Espainiako zinemak ez du gehiegi jorratu zienlzi fikzioaren jeneroa. Nahiz. eta Segundo de Chomón aitzindariak zenbait saio egin zituen. Espainian burutako jeneroaren filmak gehiago zor zaizkio zenbait zuzendariren saio pertsonalaari zientzi fikziorako haztegi egokia existitzeari baino

Ramón Freixas / Joan Bassa

1. También los enanos empezaron de pequeños

Empecemos por el principio. ¿Hay ciencia en España? No se trata de refutar la existencia de vida inteligente —no necesariamente inteligible— en la universidad, pero la trascendencia del hecho no se difunde al resto de la sociedad. Aquí, el que inventa, se va con «ellos», vende la patente y sólo regresa jubilado a recibir agasajos y a inaugurar una calle dedicada. Nuestra industria ya ni siquiera copia. Se trabaja bajo licencia foránea, con máquinas extranjeras y divisas multinacionales. Eso sí, la mano de obra —barata aún— es local (en ocasiones inmigrante: harto más rebajada). ¿Cómo vamos a especular con semejante patrimonio? Resulta coherente que naciones con un elevado nivel científico, satélites en el espacio, Internet hasta en el lavaplatos y capacidad para enfrentarse con éxito (no siempre) a enfermedades «incurables» como el cáncer, países cuya infraestructura industrial, perfectamente lubricada, se transmite hasta al mundo cinematográfico, admitan el privilegio de soñar con más avances, más conquistas, más victorias. En España, a decir verdad, vivimos de prestado. Cuanto de moderno nos rodea se debe a otras mentalidades —y otros capitales—. ¿Cómo podríamos plantearnos un Frankenstein apañadito con las listas de espera de nuestros hospitales? ¿Aceptaríamos —sin reír a mandíbula batiente— la opción de un cohete lunar matriculado en la península ibérica? ¿Resistiríamos indemnes la visión de un Terminator ultragaláctico reducido por la destreza y armamento de nuestras fuerzas protectoras?

Observando tal paisaje, se comprende (y comprueba) que nuestra SF sea escuálida, chata, mequetréfica (ya sabemos que toda generalización comporta injusticias, aquí, empero, menores que en otros ámbitos)… interpenetrada pero no interaccionada con otros géneros, del horror al policíaco, sin salir, por desgracia en demasiadas (y ametrallables) ocasiones, del contorno infantil (a los niños se les suele considerar adultos con coeficiente mental inferior al normal).

El hotel eléctrico

¿Especulación, anticipación científica? Ni lo uno ni lo otro, como se podrá colegir del (mayoritario) listado de títulos que alfombran este artículo. Si el horror/terror español existe, pese a quien (le) pese, muy focalizado en un tiempo determinado, competentemente periodizado y en unos nombres concretos, la SF prácticamente no germina en la piel de toro. Su comparecencia es medrosa, casi periférica su pigmentación, haciendo de su mestizaje con el horror el sustento de las ficciones. No ya sólo las piezas de mayor relieve se escoran descaradamente hacia esta variable, sino que buena parte de la exigua producción hace de esta hibridación su guión de combate, lidiando, por añadidura, con una estrangulación presupuestaria que atenaza la credibilidad y ahoga cualquier atisbo de imaginación[1]. La
ciencia-ficción
cañí se asienta en la gran paradoja de que hay películas sin existir el género. La construcción de un paradigma fantacientífico español fluctúa entre la entelequia y la quimera. De ahí que el reto de tabular/delimitar un género invisible significado por títulos aislados devenga quijotesco. Las causas de tal desarrollo (o por mejor decir, involución) son fundamentalmente de índole político-cultural, «*A imagen y semejanza del Fantástico generado en Europa —los filmes de la Hammer con Terence Fisher como director titular en Gran Bretaña, la escuela de horror necrófilo comandada por Mario Bava y adláteres en Italia; en ambos casos en su declive histórico durante el rugir hispano— se empezaron a pergeñar productos inspirados no tanto en el modelo de Hollywood como en el europeo y pensar que España era un país desarrollado y/o civilizado. No era el caso. Los resultados estaban lastrados por unos condicionantes políticos y morales que minaban cualquier exploración más allá de los pedestres —y apolillados— valores de la reserva espiritual aunque, eso sí, para el exterior se recurría al sano —y saneado— e hipócrita expediente de la doble*

versión, de modo y manera que cualquier francés (o belga, o inglés, o italiano…) miraba la misma película que un español, pero, literalmente, veía más»[2].

Al Hollywood madrileño

Si hace treinta años, en **El astronauta** (Javier Aguirre, 1970) un botijero Tony Leblanc no atinaba a despegar (compúlsese la epopeya: la nave Cibeles 1 parte de Minglanillas y aterriza en Los Monegros), ya hemos logrado que Pedro Duque participara en una misión con la NASA. Mas lo único ibérico del suceso es el DNI del supracitado, porque sospechamos, para patrio solaz, que ni los calzoncillos eran *made in Spain*[3]. Por eso no nos quejamos, pues productos de género (más o menos) haberlos haylos. Y no puede negarse que este país comenzó a laborar tempranamente en el campo de la ciencia-ficción, aunque —genio y figura— el turolense Segundo de Chomón, precursor del paso de manivela, experto en trucajes y en la combinación de imagen real con decorados y maquetas (digno contrincante de Georges Méliès en esta provincia), se mueve profesionalmente entre España (Barcelona de preferencia) y Francia (París ¡cómo no!), finalmente fue contratado en 1905 por los Pathé Frères y se afincó en Francia, de ahí la matriz gala de **El hotel eléctrico** (*L'hótel électrique*, 1908), un clásico incontestable donde los haya. No deja de ser significativo que en pleno periodo silente, cuando la representación de lo fantástico se restringe a la impostación de pasajes gótico/misteriosos o apuntes siniestro/truculentos en (in)ciertos seriales, se tramiten tres largometrajes de aliño más o menos aleatorio (o fabulación ficcionera, según los pareceres en liza), en particular los dos primeros títulos en juego. El actor y director Manuel Noriega plantea **Madrid en el año 2000** (1925), combinación de ingenuidad conceptual y urbanismo

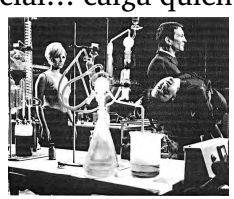
delirante, con un Madrid convertido en ciudad portuaria y el río Manzanares transformado en vía marítima, cuya imagen imposible revela un barco surcando el paisaje urbano hasta llegar al Palacio Real. Por su parte, el arquitecto, vitralista, productor, guionista y realizador bilbaíno Nemesio M. Sobrevila propone dos filmes-ensayos, de elocuente atipicidad y personalismo trazo, ciertamente ajenos a los avatares e intereses del cine español dominante, pero cuyo fracaso confinó a la estricta confidencialidad. **Al Hollywood madrileño** (1927; su remontaje, fechado en 1928, se comercializó con el título de **Lo más español**, pero no fue estrenado —y mal— hasta 1931), hogaño desaparecido, es una sinfonía urbana, una visionaria fantasía, plástica mirada a una metrópoli del mañana, hipermoderna y pintoresca, ubicada tras el fin de la Gran Guerra en 1940, levantada sobre la sátira de diversos gustos/géneros cinematográficos… a partir de la exposición de siete escritores de su película ideal, siendo el episodio cientifista el más acorde con esa urbe, Estikion, símbolo de la ciencia, que ha erradicado la enfermedad y la muerte, pero amenazada por los bárbaros del exterior[4]. En **El sexto sentido** (1929), acogida con mimo por los historiadores más variopintos[5], jugando (burla burlando) con el casticismo español y el cosmopolitismo europeo, se satisface con propiedad una chanza contra el «ojo extrahumano», o sea, el sexto sentido, esto es, el cinematógrafo y su utilización más venal, descubierto por el galeno Kamus (así, sus propiedades terapéuticas para sanar el pesimismo). Amparado en el paraguas de la comedia (de equívocos), tanto sus novedosos planteamientos narrativos cuanto sus veleidosas imágenes, tanto su conspicuo entronque con determinados «ismos» del momento cuanto su beligerante ataque a los postulados de la vanguardia más extremosa[6], le confieren un indudable sabor, un firme carácter de anomalía, una semilla de agitación que asentaron la categoría de Sobrevila como cineasta maldito[7].

La breve y excepcional etapa republicana
(1931-1939)
no cuenta para la SF. El presente del periodo no tentó a nadie a la hora de especular con la ciencia. Ningún alegato humanista, tampoco belicista. No hay obras, y la posguerra imperial, de hambre y camisas viejas, no alojó ningún adoquín en el camino genérico.

Algo natural si tenemos presente a José Millán Astray opinando sobre la inteligencia o repasamos los discursos de Ramón Serrano Súñer. Ni siquiera la recuperación económica de los años cincuenta, que sí se dejó notar en el resto de la producción cinematográfica y alentó algunas aportaciones en el ejido de la fantasía, incorporó muescas al listado… aunque si recordamos que los censores de la época, seráficos torquemadas, prohibieron a Superman porque sólo vuelan los ángeles, se entiende —que no comprende— la penuria cuantitativa de películas. Semejante trayecto de secano es aliviado por la insurgencia de un tratamiento bondadosamente paródico de la figura de Frankenstein, oreado en el episodio **Una de monstruos** de **Tres eran tres** (Eduardo G. Maroto, 1954), que adquiere el rango de mera efeméride[8]. De igual modo, (casi) convendría incluir **Calabuch** (Luis García Berlanga, 1956), con un sabio huido de su laboratorio para refugiarse en España y destinar su talento a montar unos falleros fuegos artificiales, pero nos parece excesivo…

2. El nacimiento de una noción

La travesía del género en el franquista desierto tiene su fin en 1961 cuando otro Franco (Jesús, *of course*) procrea un título mayor llamado a perdurar (con toda justicia y en mayúsculas) en la historia del Fantástico español, al cual otorga adulta consideración social… caiga quien caiga.



Miss Muerte

Y Franco devendrá faro y mástil, arrecife y atolón del acervo fantástico hispano. Con **Gritos en la docteur Orloff**
noche/L'horrible
no se clausura únicamente un periodo de pertinaz sequía. El trabajo de Jess Franco (aún Jesús por entonces) forzó la (com)puerta de los mercados internacionales —ya era una coproducción—, fomentó la floración de más aportaciones (el propio director se puso las botas)

e incluso marcó una senda de cócteles genéricos, combinando elementos de terror, ciencia-ficción, policíaco, melodrama y (naturalmente) erotismo, explotada hasta la saciedad en años venideros. En este sentido, **Gritos en la noche** no es una película (decididamente) de ciencia-ficción, pero ahí está, de la misma manera que no es un musical, mas —¡cómo no!— ostenta un número de *cabaret* (típico en tantos títulos popularmente genéricos de los 60 —piénsese en el cine policíaco alemán—; y, en fin, si no recurre a una cavernosa *cave*, arrastrado *night club* centroeuropeo o granuloso *cabaret* mediterráneo, un film de Franco resulta menos suyo). El éxito de la fórmula conminó su copia aquí y allende fronteras, y no deja de ser lógico. La historia del científico que necesita carne humana fresca y mollar para sanar a su hija, y actúa en consecuencia, es una mina que el propio cineasta ha continuado conjugando, contumaz, hasta hoy, deviniendo así especialista de la canibalización *tout court* de ideas y temas propios (o no) con tanta constancia como fecundidad, tanto desparpajo como desahogo, ofertando *remakes*, prolongaciones, secuelas, variaciones… sin tasa. Orloff, su creación, a veces malvado, otras no tanto, se convierte en una recurrencia que se instala en su cine al igual que otras criaturas asaz reiteradas en su torrencial, proustiana (según él) filmografía[9], ya sea en un florilegio de apariciones, ya en la figura de sus hijos (y nieta, y algún otro pariente poco fidedigno), ya en simple cita a él o a sus teorías. Un Orloff que, pese a amalgamar características de personajes anteriores —en este aspecto, es un recosido de retales y hasta su gracia nominativa pertenece al Bela Lugosi de **Los ojos misteriosos de Londres** (*Dark Eyes of London*; Walter Summers, 1940); y aunque **Ojos sin rostro** (*Les yeux sans visage*; Georges Franju, 1960) sea el referente más cercano. Franco se constituye también en gozoso rehén del cine norteamericano de los años 40 y de paso reclama las luces del expresionismo alemán—, adquiere (y se le reconoce) idiosincrasia diferenciada, innovando y renovando de propio el prototipo de *mad doctor*, resultando uno de los escasos mitos que nuestro género puede ventilar con hidalguía. Tan hondo caló el personaje desde su alba, que al presentarse **El secreto del Dr. Orloff** (Jesús Franco, 1964), el personaje (reservado de nuevo a Howard Vernon, lo retuvo —lamentablemente— Marcelo Arroita-Jáuregui) se llama Fisherman, pero el título de la película le pone

en su lugar. El film, que se presenta como una variación/derivación —no mimesis— de **Gritos en la noche**, batalla contra la precariedad presupuestaria, sortea algunos tópicos, suministra a un desalmado y opiómano científico, devoto cultor de la carne (joven) femenina, ocupado en experimentos más o menos viles cuyo máximo interés revela la animación de carne inerme —resaltada en la noble presencia de Andros, el robot, hermano de Fisherman, al que éste destina para eliminar a sus «molestas» amantes, de estirpe frankensteiniana, y hasta fisheriana *avant la lettre*: cf. **Frankenstein and the Monster from Hell** (Terence Fisher, 1973), en esa memorable escena en que acude al cementerio a visitar la tumba donde supuestamente reposa su cadáver—.

Gritos en la noche

Sensibilidad, implicación de Franco en su defensa de la otredad, que hizo escribir con entusiasmo a Carlos Aguilar: "*Prefiero rabiosamente cualquiera de estas secuencias a la mayor parte del cine español contemporáneo, y destacando que en la entraña de* ***El secreto del Dr. Orloff*** *anida una reflexión que a buen seguro habría aplaudido el propio Hitchcock: en un microcosmos de estupidez (la pareja protagonista, el policía graciosamente encarnado por Serrador) y mezquindad (el doctor Fisherman, el proxeneta), el único personaje verdaderamente positivo, conmovedor, es Andros. Es decir, el monstruo, a su pesar, es decir el otro*"[10]. O en atinada expresión de Jean-Pierre Bouyxou, "*el monstruo al que sólo temen los que no sahen soñar, es el único que tiene un corazón lo suficientemente puro para comprender a la protagonista, la cual posee la tierna perversidad necesaria para amar a un ser tan diferente de los demás*"[11]… aunque ello no le impedirá provocar su destrucción. Un film singular, cruel y sugestivo, dulce y sádico. Algo muy propio, ese elogio de la diferencia, de la *démarche* de Jesús Franco.

Imbuido en el Fantástico, una dedicación casi plena del Franco de la época, en 1965 rueda **Miss Muerte/Dans les griffes du maniaque**, otra ficción ambientada en Centroeuropa, (con)centrada

en los experimentos del profesor Zimmer (Antonio G. Escribano), eminente neurólogo, reivindicador de los estudios del doctor Orloff —el proyecto Zimmer de rendir inofensivos a los criminales guarda semejanza con el método Ludovico esgrimido en **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*; Stanley Kubrick, 1971)—, que serán proseguidos por su hija Irma (Mabel Karr) con fines de venganza, reprogramando cerebros y convirtiendo a una (otra) artista de *cabaret*, Nadia (Estella Blain), en ungulada y robotizada asesina. Una nueva y agitada mezcla de elementos diversos aglutinados en una intriga sabiamente llevada, gratamente fetichista, eróticamente inguinada, de aliento obsesivo y magníficamente planificada, aunque la maquinita y sus electrodos neuronales —el componente de
ciencia-ficción
más restallante— haya envejecido respecto a los demás atractivos de la narración, otra vuelta de tuerca a las relaciones de poder, al dominio absoluto sobre otros, a la imposición de una voluntad (¿dictatorial?) sobre los demás[12], y por ende un canto a la libertad de pensamiento y también sexual que, para pasmo de propios y extraños, no fue mancillada por la censura de la época.

Oportunista y permeable a modas y saraos, era de cajón que la eclosión del cine de espías no le dejaría en el paro. Eso sí, fiel a sí mismo, con mordaces dosis de parodia, humor ligero y agilidad narrativa —la muy reivindicable **Lucky, el intrépido** (1967) no puede ni debe catalogarse de ciencia-ficción: sus recursos técnicos, en lugar de sofisticados, son (casi) decimonónicos—, alumbró la estimable **Cartas boca arriba / Cartes sur table** (1966), artera reversión del mundillo de los cero-cero-algo y de la *Nouvelle Vague* de propina, para alcanzar una meta no tan distinta de la ultimada en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*;
Jean-Luc
Godard, 1965), aprovechando el concurso de Eddie Constantine, aunque por otra (muy otra) senda. Una serie de autómatas, con gafas negras y de grupo sanguíneo Rhésus 0, asesinan a jefes de estado, cardenales, embajadores… en una estrategia dispuesta por Sir Percy (Fernando Rey), pirado científico y hombre de sable de la codiciosa y ululante Lady Cecilia (Françoise Brion)… abortada por la intromisión del *décontracté* Hal Pereira (Eddie Constantine),

agente de la Interpol. Igualmente, **Bésame, monstruo / Küss mich, Monster** (1967) juega con un ejército de robots-humanos, bien dispuestos pero torpones, hombres-objeto sumisos y obedientes, que asedian —sin exagerar— a Labios Rojos (las espléndidas Rossana Yanni y Janine Reynaud), un par de aventureras con un pie a cada lado de la ley[13]. Un canto al entretenimiento sin más… aparentemente, pues, como todo en Jesús Franco, tras las apariencias asoma la retranca zumbona y sarcástica, entregado ya el director a la vorágine de vivir para rodar sin descanso ni reposo. Irregular en calidad, Jesús Franco es un capítulo aparte en la SF hispana, como en otros departamentos fílmicos, pero no el único en hollarla. Y el acicate económico de las coproducciones, al albur de los vientos favorables inspirados por las normas de desarrollo de la cinematografía española promulgadas en 1964, atizó la sobrepuja de ojerosos agentes secretos cuya identificación con el género oscila entre lo accidental y lo incidental, en una serie de alobados productos del jaez de la paliducha **Operación Goldman** (Anthony M. Dawson, alias Antonio Margheriti, 1966), entre otros floripondios, y que luego continuará, cruzada la especie, en el *boom* de los superhéroes, caso de **Superargo, el gigante** (Paolo Bianchini, 1968) como estandarte[14].

Más allá de la ligereza (o nula entidad) de tales piezas, la SF aportó desarrollos más provechosos, aunque no siempre el pasaporte español en tiempo de coproducciones garantice la identidad última del producto. Es el lance de **Terror en el espacio** (*Terrors nello spazio*; Mario Bava, 1965), una de nuestras pocas *space operas*, de nuestros pocos *aliens* (el venidero y serafín Miguel Bosé es otra cosa), pero con más puntos de contacto con Italia: Mario Bava, pese a rodar aquí, nunca se nos acercó tanto como Marco Ferreri. Su carácter de hito histórico es indiscutible. Su atractivo visual, incontestable. Su caudal de propuestas, inagotable. Pero su hispanidad… harto discutible, pues el encanto de su entidad —no es cuestión ahora de incidir en la gastada información de su temple precursor de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*; Ridley Scott, 1979), o de documentar que bebe en las fuentes de **It! The Terror from Beyond Space** (Edward L. Cahn, 1958)— procede de entroncar felizmente la tradición B estadounidense (entre lo *pulp* y el cine barato) y el genuino perejil del horror a la italiana. Un pregnante film que hace de la sugerencia climática, de la supuración de angustia, del buen (por estremecedor) uso de los estilemas y situaciones visuales del género su agradecido *leit motiv*. Pesarosamente, su semilla no fructificó en el jardín de las hespérides del cine español, constituyéndose en una obra única[15]. Otra apuesta que sabe reciclar la necesidad en virtud y asume idéntico estatuto de rareza que **Terror en el espacio** es **El sonido de la muerte** (José Antonio Nieves Conde, 1965), una producción española a imagen y semejanza de determinada serie B norteamericana de los años 50/60[16]. Al constatar que el endeble presupuesto no permitía percutentes efectos especiales, se saca de la manga (¿y por qué no? ¡Muy bien hecho!) un bicho antediluviano que al contacto con el aire deviene invisible. Aunque la ciencia-ficción sólo sea la anécdota que nutre de verosimilitud al contenido, la película esplende en el enfrentamiento con el monstruo, que señala su presencia con un peculiar aullido perforatímpanos. En síntesis, un agitado cóctel de *monster movie*, exotismo simpático, pálpito aventurero y sustantivas señoras (Soledad Miranda e Ingrid Pitt). En un anaquel aún más discutible en orden a su adscripción genérica

podemos situar **Fata Morgana** (Vicente Aranda, 1966), que desde una modernidad demasiado vanguardista para su tiempo, en un extraño punto intermedio entre Lewis Carroll y George Orwell (Gonzalo Suárez y su inclasificable narrativa tampoco andan lejos), descubre las andanzas de Gim (Teresa Gimpera), por una fantasmal, anónima metrópoli, perseguida por un émulo mabusiano ciego y asesino (Antonio Ferrandis). Se asienta como fábula a mitad de camino entre el *thriller* sofisticado/hermético y la ficción de anticipación (la epidemia, un camión de basura como vehículo futurista…), ubicada «*después de lo acontecido en Londres*» y clausurada cuando «*sucedió lo mismo que en Londres*». Sugerente, inquietante, audaz formalmente, apuesta por la desnaturalización de las leyes de los géneros[17]. En otro lugar —no en otro país, aunque lo parezca—, quien se puso severo (y trascendente) no fue Dante, sino el (anti)ciclónico Mariano Ozores, que haciendo gala de su impericia habitual y estropeado humanismo, pergeñó (más bien farfulló) un drama *post*-nuclear donde la plegaria es la «herramienta» salvadora de los fieles que, amenazados por un proyectil atómico, se cobijan en una iglesia —recuérdese: en la tecno-primitivista (pero efectiva) **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953), un milagro aniquila a los invasores; en puridad es un achacoso *remake* de **La hora final** (*On the Beach*: Stanley Kramer, 1959)—. El evento llevó por título **La hora incógnita** (1963) y tan estrepitoso fue su fiasco que el realizador se apuntó con espíritu estajanovista y ánimo chusco/chusquero al lustre de la comedia carpetovetónica más pulgosa.

Fata Morgana

3. La invasión de los hacedores de cuerpos

Cuando en el resto del planeta la facturación de cine Fantástico (y con él la *SF*) empezaba su declive, en los EE. UU. **2001: Una odisea del espacio** (*2001. A Space Odyssey*: Stanley Kubrick, 1968) marcaba una frontera hoy todavía insuperable y referente inexcusable de la producción venidera, en la Gran Bretaña la compañía Hammer Films trenzaba sus postreras exploraciones de los grandes mitos y en Japón el fondón Godzilla, acompañado de parientes y colegas a su anchura, no dejaba ni una maqueta indemne, en España (¿será por casualidad? ¿será por el marqués de Villaverde?) aposentaron sus reales una cohorte de científicos especializados en la cirugía con serrucho, más cerca de lo chacinero que de la arquitectura biológica, librepensadores aislados/ marginados, decididos al despiece y remontaje humano, a medio trote entre el ansia prometéica de dar vida a las carnes yertas y el complejo de Eróstrato, por aquello de destruir chapuceramente cuanto se les ponía a tiro. Naturalmente —no podía ser de otra

manera—, Jesús Franco puso la directa y (manu)facturó una apreciable colección de sujetos adscritos a tal oficio. Y, como no, empezó por el más conocido, el doctor Frankenstein, aunque el director se deja llevar más por la imagen del creador y su criatura desarrollada en los cócteles de monstruos de la (postrera) Universal y los colores del
pop-art
(entre Roy Lichtenstein y Manuel Vázquez) que por la canónica Hammer o la aún más canonizada contribución de James Whale. De tamaña mezcla, con voluntad provocadora y ambición de divertirse, emergió **Drácula contra Frankenstein/Dracula prisonnier de Frankenstein** (1972), irreverente pastiche donde todo se pone a caldo, desde el inicio sin diálogos (¿cómo van a hablar si Morpho es mudo?) hasta la violencia transgresora, las descargas eléctricas (electrizantes) suministradas por el doctor a su purpurada criatura, sin olvidar la memorable comparecencia de Drácula (¡esa faz harinosa salpicada por chafarrinones de sangre!), la influencia de la flor del acónito o la (espídica: literalmente sólo cruza el encuadre de punta a punta de la pantalla) aparición del hombre lobo. Un iconoclasta ajuste de cuentas que, sin empañar su cariño por los personajes, da pie a una revisión de su condición de mitos y de propina, propina una ejemplar paliza a Mary Francis, futura Paca Gabaldón. Un poco más templado —al fin y al cabo, **Drácula contra Frankenstein** fue su reacción visceral, liberadora, al cartesianismo y literalidad con que adaptó **El conde Drácula** (*Nachts, wenn Dracula erwacht*, 1969)—, aunque igualmente tiralevitas, Franco vuelve a la carga con **La maldición de Frankenstein / Les experiencies erotiques de Frankenstein** (1972), que cede protagonismo a la hija del doctor, aficionada a la práctica de descargas eléctricas a todo quisque, incluido su progenitor. La mujer, en su cine, además de activa, es dominante, si bien el otro vértice de la función, el nigromante Cagliostro (Howard Vernon), de hecho un Orloff vestido con túnicas de fantasía, sueña con féminas sumisas y devotas como perfectas Evas[18]. En breve, «*un díptico rompedor de ideas recibidas y fustigador de lugares comunes, de poderoso aliento esotérico, que del anacronismo hace feliz encuentro, recreación del mito, diurno y gótico, personaje diletante en la primera, demiurgo sadiano en la segunda*»[19].

El enjabelgado y exitoso prototipo del doctor Orloff[20], enseñoreado con tesón por Jesús Franco a lo largo de su sinuosa filmografía[21] en variadas décadas y no sólo en filmes españoles, reaparece en 1973 con **Los ojos del doctor Orloff** (de cirujano pasa a psiquiatra, e incorpora el rostro de William Berger), ni *remake* ni secuela, sino lodo lo contrario (el núcleo duro de la intriga es un proceso de enloquecimiento y privación de fortuna de la meliflua Melissa, Montserrat Prous), suavemente onírica, de controlado extravío y atildada mancheta horrífica, y en **El siniestro Dr. Orloff** (1982), ésta sí *remake* de **Gritos en la noche**, autorreferencial a tope, pródiga en (auto)homenajes y que pone en vereda a Alfred (Antonio Mayans), obcecado vástago del crepuscular científico, (pre)ocupado en devolver la vida a su amantísima madre[22]. Jesús Franco aparte, se sustanció una invasión de *mad doctors* cortados por el patrón de lo rupestre pinturero, zumbados y berzotas, esperpénticos en sus ansias de medro social e imposición de su voluntad *urbi et orbe* para padecimiento (y venganza) de sus cobayas (criaturas, monstruos, zombies… en quienes, en general, no anidan los más íntimos anhelos de los seres humanos, carecen de la prosapia enriquecedora que les lleva a la angustiosa búsqueda por conocer la materia de que están confeccionados, a aprehender el tiempo y por su paradójica necesidad de conquistar la muerte, esencial en toda condición humana). Con mayor o menor fortuna en sus aventuras, con más o menos ciencia puesta en sus andanzas, en la leva(dura) de ficciones que hacen acopio de sabios más o menos tronados, cuyos experimentos les abocarán a la perdición (moral y física), sobresalen el enloquecido Cameron Mitchell, creador de un árbol carnívoro, en la simpática **La isla de la muerte** (Ernst Von Theumer, 1966), el envejecido, decadente Boris Karloff que da vida a un escultor ciego modelador de esqueletos femeninos, de la atrotinada **El coleccionista de cadáveres** (Santos Alcocer, 1967), el botarate cirujano (Ricardo Palmerola) que rehace la testa a un gángster (Paul Naschy) en la estropajosa, espeluznante —en el peor sentido del término— **Las ratas no duermen de noche** (Juan Fortuny, 1973), el trastabillante émulo de Frankenstein (el ceniciento Oliver Mathot), auxiliado por un enano delincuente y bajo los efluvios de una médium, que compone un *zombie* desfigurado para apropiarse de una herencia, en el atentado fílmico

La perversa caricia de Satán (Jorge Gigó, 1971)… A su vez, tanto **Odio mi cuerpo** (León Klimovsky, 1974), a partir de las tensiones originadas en un ingeniero cuyo cerebro es trasplantado a una mujer, cuya dilapidación de sugestivas ideas se neutraliza por la prestancia de Narciso Ibáñez Menta como el profesor Berger y por la presencia de una rutilante Alexandra Bastedo, como **Trasplante de un cerebro** (Juan Logar, 1970), con un *mad scientist* que injerta la masa encefálica de un asesino a un juez, dan cuenta de los sinsabores, rechazos y problemas de identidad que generan tales operaciones. Por su parte, **La orgía de los muertos** (José Luis Merino, 1972) se sobrepone al disparate de rigor del

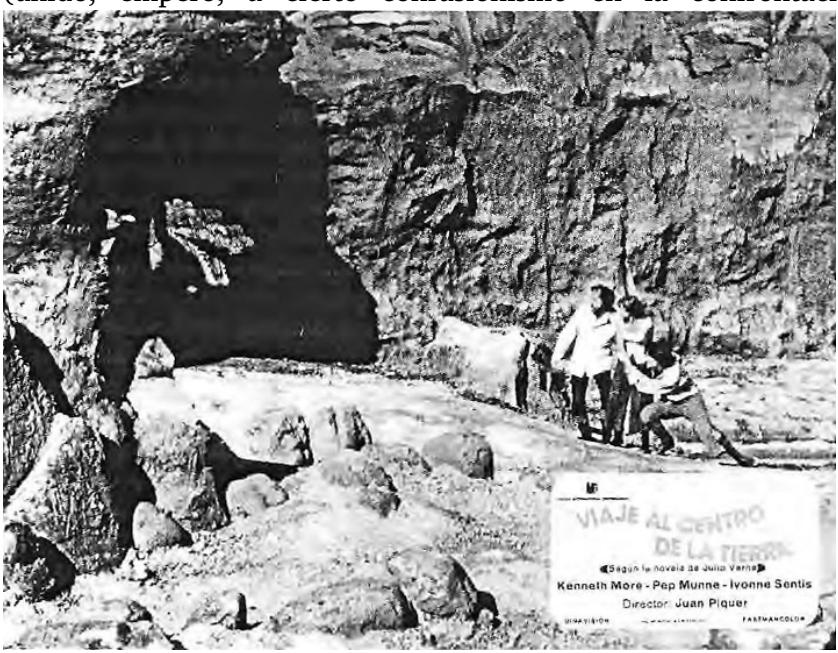
consabido bricolador que resucita a los muertos del cementerio del pueblo (¡qué fijación!) al edificar un heteróclito conglomerado, a ratos mórbido, a ratos siniestro, pero sabrosonamente delirante. Nada que ver con el pordiosero bodrio, de patibularia ideología y supino recochineo, estampillado por Mikael Skaife (tapadera de Miguel Madrid) en **Necrophagus** (1971), con Bill Curran, un científico que, cobaya de sus propios manejos, deviene una «*masa ni*

animal, ni vegetal, ni mineral» (sino todo lo contrario, podríamos añadir). La pieza *non plus ultra* es **El jorobado de la Morgue** (Javier Aguirre, 1972), que vehícula a un subterráneo *mad doctor* (Alberto Dalbes), que acabará compartiendo destino en el ácido desintegrador con su criatura/engendro, un pringante humanoide espinaca (o primordial lovecraftiano, ejem, ejem), empujado por la mano amiga de su jiboso criado Gotho (Paul Naschy), mamporrero y asesino, al que auxilia con el compromiso de resucitar a su amada Ilse (María Elena Arpón), aunque, haciendo horas extras, también se prendará de la maciza Elke (Rossana Yanni), y es que, deforme o no, Paul Naschy siempre se pega a las bellezas que le circunvalan. Eso sí, más allá de su viscosa lubricidad, tiene un punto de ponzoñosa necrofilia harto suliveyante.

Un periodo álgido, cuantitativamente generoso, donde tuvieron entrada (casi) todas las posibilidades y tenedurías de los mitos del género[23] en exploraciones más virtuales que rituales y del que no se descuenta ni **El hombre invisible** (Anthony M. Dawson, 1970), tontuela comedia de enredo con dinero de la Disney que refuerza los *gags* (in)visuales con la explosión de huevos nitroglicerinados. De esa vitalidad da pábulo uno de los títulos más alabados —con justicia— de la producción: **Pánico en el Transiberiano** (Eugenio Martín, 1972), de grata atipicidad por su compacta factura, ágil conjunción del toque Hammer (no sólo por contar con Christopher Lee y Peter Cushing en el reparto) y ojo de buen cubero al género norteamericano —de preferencia, **El enigma de otro mundo** (*The Thing*; Christian Nyby y Howard Hawks, 1951)—, de buenas maneras narrativas (siempre ayuda un cierto desahogo pecuniario) que viste la odisea de un grupo de pasajeros encerrados en un tren, preceptivamente diezmados, a merced de la depredadora e inteligente bestia del espacio desenterrada por un arrogante arqueólogo (estamos en 1906) que se posesiona de los cuerpos y sorbe las almas de sus víctimas. Un caso aislado no tanto por la originalidad de la historia que cuenta —el hálito de **Terror en el espacio** no está tan lejos—, sino por el aceitado despliegue de la narración en un espacio cerrado, sin embargo en movimiento. No tuvo continuidad, *of course*.

El cine de género que en Europa se mueve por oleadas, conjugador de componentes anulativos y miradas miméticas de la

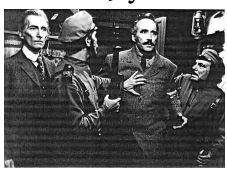
luz norteamericana que (des)tiñe su impronta nacional, a veces sale bien librado en su condición de satélite, de inspiración de usos foráneos, consustanciales, por lo demás, a todo momento de vaivén industrial[24]. Uno de sus más respetables *exploits* es **No profanar el sueño de los muertos** (Jorge Grau, 1974), bajo la férula de **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the Living Dead*; George A. Romero, 1968); aquí es una máquina pesticida la que levanta de su tumba a los inquilinos del cementerio, singularizado por la eficaz, elegante puesta en escena de Grau (ya saboreable en la distinguida **Ceremonia sangrienta**, 1972), la recurrencia a un humor esquinado, una brizna de ecología, un sesgo antitotalitario (unido, empero, a cierto confusionismo en la confrontación



entre dañina tecnología y vulnerada naturaleza), puntuada por unos persuasivos efectos especiales que no orillan lo truculento ni lo *gore*[25].

Dicho queda, y sobradamente ratificado al socaire de lo expuesto: nuestra *SF*. enfeudada en desmadejado batiburrillo (o «batiburrazo») con otros (sub)géneros, ha ostentado pocas oportunidades y aún menos títulos para brillar como materia dominante, como germinación de algo más que un verosímil fílmico de andar por el ministerio y facilitar etiquetas no por veraces menos

engañosas. Pero cuando, tras la muerte del general Franco el destape (y ulteriormente el cine S o pornografía de baja intensidad) se posiciona en las celtibéricas pantallas, la tónica mayoritaria es la celebración del sexo en libertad, sin problemas de conciencia ni frustraciones, con carne plenamente exhibida, sin necesidad de trocearla ni mancharla de sangre. Sólo Ignacio F. Iquino mantuvo enhiesto (que no erecto) el pendón de la moral y su morralla, pero lejos del pestiño sanguinolento de **Aborto criminal** (1973) o de la caída sin paracaídas por el patio interior (¡catacroc!) de una zagala en **Chicas de alquiler** (1974), dos chamuscados melodramas por excesivamente rustidos, permitiéndose mostrar el pecado sin interrupciones de última hora. ¿A quién podrían interesar los monstruos? ¿Para qué desempolvar nuevos *mad doctors*'? Se decidió no profanar el sueño de los muertos y la
ciencia-ficción
se sumió en una letargia de la que hoy en día sigue sin salir. Francisco Macián —que ya había colaborado en **¡Dame un poco de amooor…!** (José María Forqué, 1968), donde, a mayor gloria de Los Bravos, un gayumbo artificiero ultimaba su máquina destructora… con las cajas de los populares «millones» de bar—, en **Memoria** (1974) pergeñó una indigesta empanada (sospechamos que el montaje final no le perteneció, al menos completamente), entre cambios de mente, improbables físicos nucleares (Fernando Sancho *brut nature*), bestias que no se miran al espejo, sexos dispara(ta)dos, castigo a los homosexuales (asomados en barco por el horizonte) y martilleo vil al amor adúltero.



Pánico en el Transiberiano

La «cosa» no daba —no podía dar— para mucho más, aunque Jess Franco opinara lo contrario, y en **El sexo está loco** (1979), una de sus comedias eróticas, haga descender de un vistoso platillo una reata de extraterrestres que a los ¡siete! segundos del coito ya han dado a luz una sanísima descendencia. Una película sin (apenas) argumento que supone una revisitación de las convenciones narrativas con ánimo gamberro y espíritu deliciosamente marrano.

Y bien sola se quedó. El baile de cuerpos desnudos, sin solución de continuidad, es el gustoso peaje de que se sirve Franco para vulnerar repetidamente las sacrosantas leyes de la estipulación genérica. O sea, la mentira de la ficción es su verdad, pensamiento suscrito por Mario Vargas Llosa, revisado según la escolástica franquiana.

La ciencia-ficción será hollada, a partir de ahora, por chatarreros en busca de material subastado, de derribo, para públicos poco exigentes. A la audiencia infantil está destinada **Buenas noches, señor monstruo** (Antonio Mercero, 1982), obsoleta promoción de Regaliz, un grupo musical de tontolescentes, a la cual no salvan ni Luis Escobar como oxidado vampiro ni Jacinto Molina, más cerca del pastor alemán que del hombre lobo, incapaces —ya lo intentan, pero tamaño tómbolo no daba para más— de parodiarse, con el previsible resultado de que Paul Naschy no parece enfermo de licantropía, sino de antropolicía (cortesía terminológica de Boris Vian). Y al adulto con la mente en hibernación y el cerebro con telarañas van directos los hermanos Calatrava, *factotums* y protagonistas de la eunuca **Horror story** (Manuel Esteba, 1972) y de la calamitosa **El ete y el oto** (Manuel Esteba, 1983), sublimes modelos del cero absoluto en la escala Kelvin a todos los niveles de escritura, decibles, indecibles… una abominación, una penitencia que acecha en el fangal, una (perdón, dos) pesadilla(s). Un tándem que adquiere valor de puro laxante[26].

4. Tiempos de penitencia

Poco faltaba ya para que las medidas de protección a la producción cinematográfica contenidas en el decreto-ley 3304, de diciembre de 1983, conocido como «Ley Miró», en aras a lavar la cara del cine español y fomentar la calidad de las películas (y las películas de *qualité*, como luego se comprobaría), barrieran de un plumazo todo el entramado de filmes económicos que, numantinos, todavía resistían. La fisura deviene fractura y el cortocircuito agujero negro respecto al cine de género. No es la ocasión de polemizar acerca de si el infierno está alicatado con buenas intenciones, pero lo cierto es que la política de Pilar Miró dejó un erial donde se gestaban

películas de mayor empeño industrial, no necesariamente mejores. Si rodar filmes de SF siempre fue un acto heroico, ahora devino temerario y/o suicida. Sólo alguien con vocación de superviviente podía atreverse a romper el cerco y mantenerse en tan precario estado. Y ese alguien existe y habita entre nosotros. Es el valenciano Juan Piquer. Un director que desde su repaso a Jules Verne en **Viaje al centro de la Tierra** (1977) se distinguió por intentar la elaboración de dignas series B con determinación y acendrado poso artesanal. Consiguió que se hablara de él (aunque fuera mal… y con razón) gracias a **Supersonic Man** (1979). Continuó expoliando a Verne en **Misterio en la isla de los monstruos** (1981) y **Los diablos del mar** (1981). Y no se arredró. Con vicisitudes de producción (casi) insalvables y de distribución (casi) irresolubles (en España; la exportación es otro cantar) ha seguido adelante dando el callo, aunque, teniendo en cuenta su situación, tampoco podamos pedirle peras al olmo. Con todos los reparos que se les quiera (y puede) encontrar, ahí están **Los nuevos extraterrestres** (1983), un retro-cutre homenaje a la estela de Steven Spielberg, **Slugs, muerte viscosa** (1987), **La grieta** (1989) o **La mansión de Cthulhu** (1991). Y afirma que todavía no se ha rendido.

Escasos son los pertinaces cultores del departamento *SF*. Juan Piquer es un caso aparte, y con Jess Franco a su bola (montado en el dólar —cuando se lo dan—), tan sólo las aportaciones aisladas, en muchas ocasiones también despistadas, no permiten finiquitar con la agonía y certificar la defunción del género, prolongando su vida… a cambio de bien poco. Con aceptable financiación en la mayoría de supuestos, son flores de un día que —para variar— utilizan la
ciencia-ficción
más como horizonte que como referente real.

El caballero del dragón (Femando Colomo, 1985) refrenda ampliamente lo escrito, con mucha ambición y pocas nueces, parco *heroic* y aún menos *fantasy*, en la historia de Ix (beatísimo Miguel Bosé), extraterrestre en misión científica que opta por arriar velas y establecerse en la más oscura Edad Media… por amor a una princesita, Alba (Maria Lamor), que huele a lavanda. Los efluvios expansivos de **E. T.** (*E. T.*; Steven Spielberg, 1982) contaminan dos filmes: **Las fantasías de Cuny** (Joaquín Romero Marchent, 1984),

cabezona comedia musical infantil (?) con querubín soñador —el retorno del Lolo García de **La guerra de papá** (Antonio Mercero, 1977)— y niña de otro planeta compartiendo días felices de colegio… y hasta otra, mariposa; y **Hermano del espacio** (Roy Garrett, alias Mario Gariazzo, 1986), zurcido salmigondis que ondula la lacrimógena amistad entre un extraterrestre en busca de amparo y una jovencita con poderes extrasensoriales que no contribuye precisamente a mejorar nuestra poca estima por el cineasta. **Cosmos mortal** (Deran Sarafian, 1986) es una exótica y roma coproducción hispano-portorriqueña que socarrima *sky lab* destrozado, virus, contaminación y enfermos que son campo de cultivo de alienígenas que surgen de sus entrañas con la pretensión de dominar la tierra… y acaban chamuscados por lanzallamas. Y, en fin, **Nexus 2431** (José María Forqué, 1993), que no hemos podido visionar, pero si nos fiamos (y lo hacemos) de Carlos Aguilar, resulta ser un «*demencial despropósito de barata ciencia-ficción*»[27].

El año olímpico de 1992 aportó ¡dos! piezas al *puzzle*, aunque, a fuer de ser sinceros, **Supernova**, de Juan Miñón, atorrante comedia seudofuturista de orden zarrapastroso, es un agujero negro para vilipendio de Marta Sánchez, a mayor derroche con doble papel: ella y su réplica, un robot vicioso. Pero, ¿qué habrá sucedido para que una idea así funcione en **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926) y no en sus imitadoras? Sea lo que fuere, la protagonista tiene demasiado que (no) ver en este ejemplo de papanatismo cinematográfico maquillado de chufletera desmitificación.

La lengua asesina

En cambio, **Acción mutante** (Alex de la Iglesia, 1992), practicando

el consejo de Groucho Marx, acumula disparates sin respiro, y alguno hace reír, en la historia de un comando de mutantes, masacradores de pijos, que a falta de una existencia digna deciden raptar a la hija de un millonario. Todo superponiendo la estética futurista de **Blade Runner** (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) y **Desafío total** (*TotaI Recall*; Paul Verhoeven, 1990) con las canciones de Karina, escorzos batasunos en tercer grado[28], policías poco dialogantes, Naranjito y Coby. ¡País! Y encima creó (falsas) expectativas de revitalización —lo mismo sucedió con el paripé de **El día de la Bestia** (Alex de la Iglesia, 1995), en lo concerniente al *thriller* de horror a la española[29]—. Desde luego, no hundió un género inexistente, pero tampoco lo rescató de la fosa séptica de títulos donde yace.

Atolladero (Óscar Aibar, 1995) procuró romper el molde aplicando la vieja fórmula de considerar revolucionarias las obras blindadamente genéricas. Sin negarle voluntad —ni el mérito de reconstruir en España el desierto de un Texas *post*-atómico: la acción transcurre en el año 2048—, el atropello de situaciones, la sobreactuación con malos-malos y malos que no lo son tanto, el tema de la caza del hombre, el jovencito destinado a sobrevivir… todo contribuye a que, pese a la intención, el tropezón sea sonado, en un producto donde falta ironía para ser una (buena) parodia, y sobra violencia para tomarlo en serio. Lo mismo cabe decir, pero agravado, de **La lengua asesina** (Alberto Sciamma, 1996), (a)tronante (y extraviada) aleación de tebeo fantacientífico y comedia *gore*, de colores chillones y personajes *sui generis* (mujer mutante al ingerir un meteorito, novicia inflamada de energía sexual, principito *gay* o caniches convertidos en *drag queens*…) que de hecho es la abrupta (re)versión *post*-nuclear de las lentejas/ lentejuelas de la comedia almodovariana. La propuesta más inspirada de estos últimos tiempos recae en **La mujer más fea del mundo** (Miguel Bardem, 1999), anisero contubernio de *thriller* cañí, sarnosa comedia y plausible anticipación que se afirma como fábula futurista (año 2011, Madrid, capital federal de la III República), donde lo fantástico se difumina paulatinamente decantándose por la comedia (sin ser circunstancial, su inscripción en el ámbito de la ciencia-ficción
es más una cuestión de goznes que de nódulos). Conviene valorar

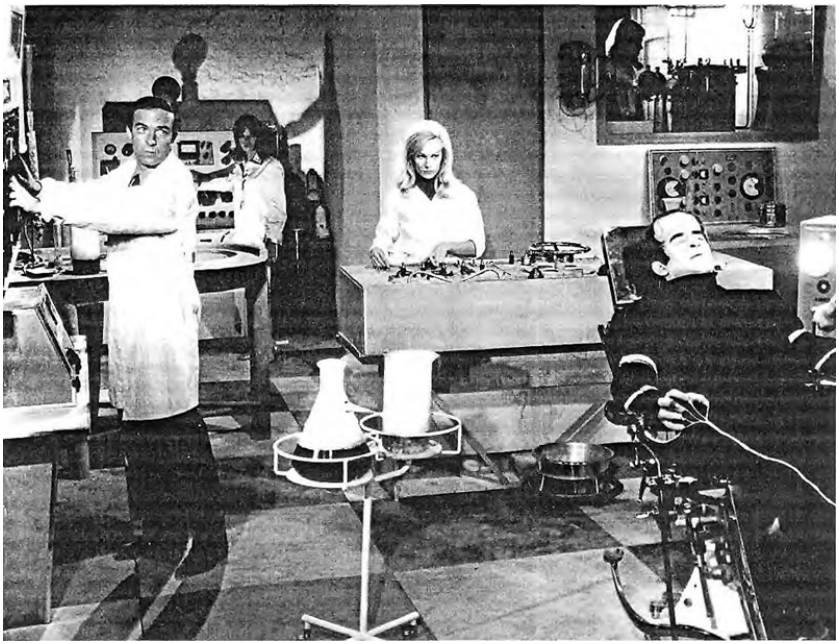
del film no ya su satírica confrontación entre la belleza del cuerpo y la abyección del alma (o a la inversa), sino la recia constatación de que en pleno dominio-orgasmo de la tecnología punta perduran, más allá de lacas y maquillajes desorientadores, el grumo, la seborrea, la caspa nacional.

Acción mutante

5. Moraleja

Lo decíamos al encabezar las presentes líneas. Tenemos lo que tenemos, y así nos ha ido. No hemos perdido la esperanza de (volver a) disfrutar buenas películas de ciencia-ficción, pero dudamos que sean españolas. No pretendemos quejarnos de nada, mas la falta de ideas —y de talento— aplicadas al género se agranda por el simple hecho de trabajar aquí, con nuestras infraestructuras rechinantes y el constante recurso a la improvisación chapucera. Como bien dice Vicente Aranda, no se hace más que sufrir en el rodaje, «*no se acaban de resolver jamás las cosas para bien y todo va solventándose como por milagro*»[30]. Un milagro mezquino y alicaído que no redime un género condenado y

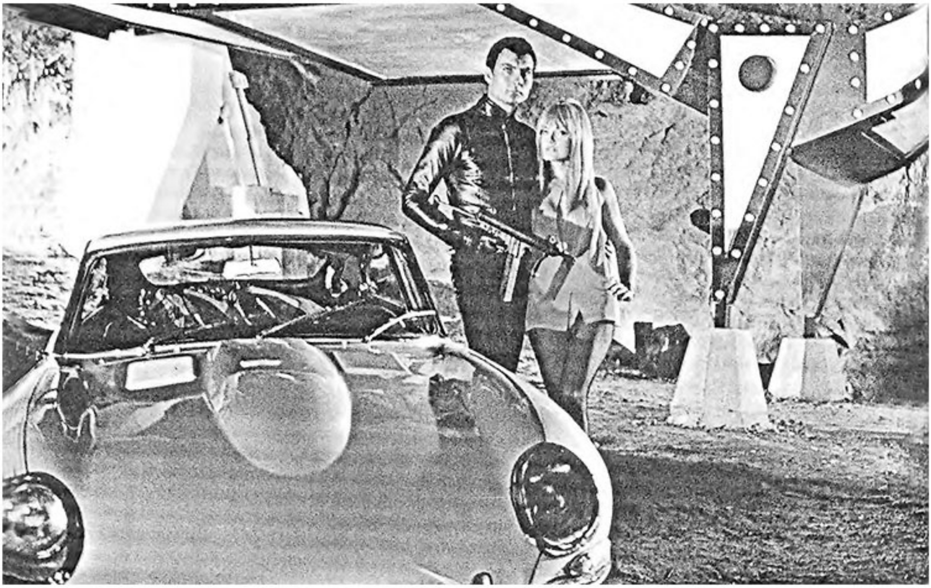
torturado de su estado de postración, triste, solitario, terminal.



Los monstruos del terror

Fred Williams
Eva Stromberg
Jak Taylor
JANO
LA VENGANZA DEL DOCTOR MABUSE
DIRECTOR JESUS FRANCO
EASTMANCOLOR

Memorias del ángel caído



Diabolik

Fantascienza

La mutación comercial de un género

Italiako zinemak nolanahi arreta gutxi eskaini izan dio zientzi fikziozko jeneroari, beldurrarekin gertatu den ez bezala, esate baterako. Italiako zinematografiak ederki oso jorratu baitu XX. mendeko bigarren erdian. Horretarako arrazoi nagusietako bat herrialdeko paisaiaren eta iraganean datza, zinegileak haien eta [illegible] atmosferaren aitzean eskaintzen dena aztertzera baitzaizkio [illegible], mundu berriak sortu edo balizko geroak imajinatzera baino lehen.

Ángel Sala

Al contrario de lo que ocurre con el género de terror, la ciencia-ficción ha tenido dentro de la cinematografía italiana un tratamiento menor, centrado sobre todo en rentabilizar las modas impuestas en el mercado por la maquinaria de Hollywood a través de las rentables producciones de serie B de la década de los 50 o las superproducciones que surgieron en los años 70, sobre todo a partir del extraordinario éxito comercial de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1976). Por ello, la mayoría de los filmes de ciencia-ficción transalpinos han resultado olvidables, simples productos de *exploitation* que sólo en ocasiones resultaron más interesantes que el modelo al que imitaban, como es el caso de **Caltiki, il mostro inmortale** (Riccardo Freda, 1959)[1] o **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*; Mario Bava, 1965). Por desgracia, la tónica general (sobre todo en las últimas décadas) la marcaron subproductos como **Star Crash** (*Star Crash*, Luigi Cozzi/Lewis Coates, 1978) o **Los nuevos bárbaros** (*7 nuovi barbari*, Enzo G. Castellari, 1983), fotocopias psicotrónicas de éxitos internacionales de escaso valor fílmico. Sin embargo, la abundancia de estos títulos y su sorprendente éxito comercial fuera de las fronteras italianas han convertido a estas producciones en los últimos ejemplos de la fecunda industria de género italiana y el último refugio de las exitosas vías argumentales y estilísticas del *spaghetti western* o el *peplum*.

En cierta manera hay que aludir a la falta de química existente entre la mentalidad artística italiana y la textura propia de la ciencia-ficción. Ya el paisaje y la historia del país implican que las obsesiones creativas de los cineastas autóctonos presten más

atención a las pasiones y horrores que se esconden tras las visibles ruinas y la peculiar atmósfera del lugar que a imaginar mundos imposibles y futuros inciertos[2]. De esta forma Freda convirtió relatos puramente fantacientíficos como **Caltiki, il mostro inmortale**[3] o **I vampiri** (1957) en filmes de horror gótico donde los caracteres propios del género se difuminan en favor de la típica estética de los clásicos del terror italiano, como demostraban las escenas selváticas de la primera. Mario Bava, por su parte, abordó el género de forma explícita en **Terror en el espacio**, pero utilizando el contexto espacial y temporal como simple excusa formal, desplegando sus habituales recursos visuales propios del terror y derivando su película de la *space opera* a una nada convencional historia sobre vampiros. Incluso en la década de los 80, Lucio Fulci fracasó a la hora de presentar una imagen creíble de la Roma futura en **Roma año los gladiadores 2072 d. C.:** (*I guerrieri dell'anno 2072*, 1983), mientras que Sergio Martino o Enzo G. Castellari optaron por convertir en *spagheti-westerns* dos *exploitations* postapocalípticas como **2019, tras la caída de Nueva York** (*2019, dopo la caduta di New York*, 1983) o **Los nuevos bárbaros**, respectivamente. No es de extrañar que una de las notas esenciales de la ciencia-ficción italiana fuera la ubicación de las historias en zonas ajenas al país, esencialmente en los Estados Unidos, elemento fácilmente explicable por razones comerciales, pero que denota igualmente cierto alejamiento cultural en el tratamiento del género[4].

Esta falta de interés por lo fantacientífico se puso de manifiesto en la escasez de filmes pioneros del género que encontramos en los comienzos de la filmografía italiana. Títulos como **Il matrimonio interplanetare**

(Enrico Novelli, 1910) o **Scienza fatale** (Alberto Carlos Lolli, 1913) utilizaban como excusa materiales de fantaciencia al servicio de la comedia o el drama, mientras que otros como **Il raggio meraviglioso** (Roberto Danesi, 1915) o **Rettili umani** (Enrico Vidali, 1915) lo utilizaron para el lucimiento de trucajes novedosos. En 1916, Mario Roncoroni tomó de base *El hombre invisible* de H. G. Wells
para realizar **Il giustiziere invisible**, película que derivaba en la

temática «cornuda» tan popular en Italia. Por esta época, Maciste ya se adentró en territorios peligrosos y combate a un típico *mad doctor* en **Maciste medium** (Vicenzo Denizot, 1918), aunque la figura del superhombre también se encontró en **Il protetto della morte** (Filippo Costamagna 1919), aunque sea como consecuencia de unas fiebres tropicales.

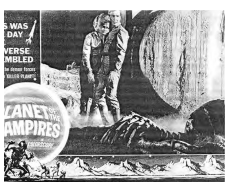
Por esta época y a consecuencia del trauma de la Primera Guerra Mundial, las películas de propaganda pacifista se hicieron necesarias y producen títulos algo risibles como **Umanitá** (Elvira Gialianella, 1919) o **La fibra del dolore** (Baldassarre Negroni, 1919), historias utópicas situadas en futuros donde ha desaparecido el horror bélico. No quedan atrás los *mad doctors* que inventan fórmulas capaces de devolver la lucidez a los locos —**Il sole e il pazzi** (Umberto Paradisi, 1920)—, dominar la teletransportación —**II misterio dello scafandro grigio** (Raimondo Scotti, 1920)— o crear extraños dispositivos de fines dudosos —**Il fantasma dei laghi** (Emilio Graziani Walter, 1921)—, sin olvidar a los que reviven la fiebre de producir diamantes artificiales en **che rideva L'uomo**
(Guiseppe Guarino, 1919) o **Il trust degli smeraidi** (Franco Rocco di Santamaría, 1920). En este apartado destaca **II mostro di Frankenstein** (Eugenio Testa, 1920), una de las primeras adaptaciones de la obra de Mary Shelley en el cine. Para terminar este periodo, destacar un curioso y pionero film de animación de muñecos, **Un viaggio nella Luna** (Gino Zaccaria, 1921), que aportó más importancia a la historia del cine de animación italiano que al de la ciencia-ficción.

Hay otros mundos…

Paralelamente al auge del cine de
ciencia-ficción
en el Hollywood de los años 50, se produjo en Italia un movimiento del mismo género, que intentó aprovecharse en parte del nuevo filón abierto por los norteamericanos. Sin embargo, este sistema de *exploitation* no fue el habitual, pues las películas que surgieron de los estudios transalpinos no se dedican a imitar los típicos filmes

marcados por el pánico nuclear o la invasión comunista, sino que toman el modelo de la menos habitual *space opera* y tomando como excusas amenazas mucho más creíbles que los imposibles marcianos propios de la serie B de Hollywood. Curiosamente, los modelos pueden situarse en el territorio de títulos como **Cohete K-1** (*Rocketship X-M*; Kurt Neumann, 1950), **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956) o **The Angry Red Planet** (Ib Melchior, 1959)[5].

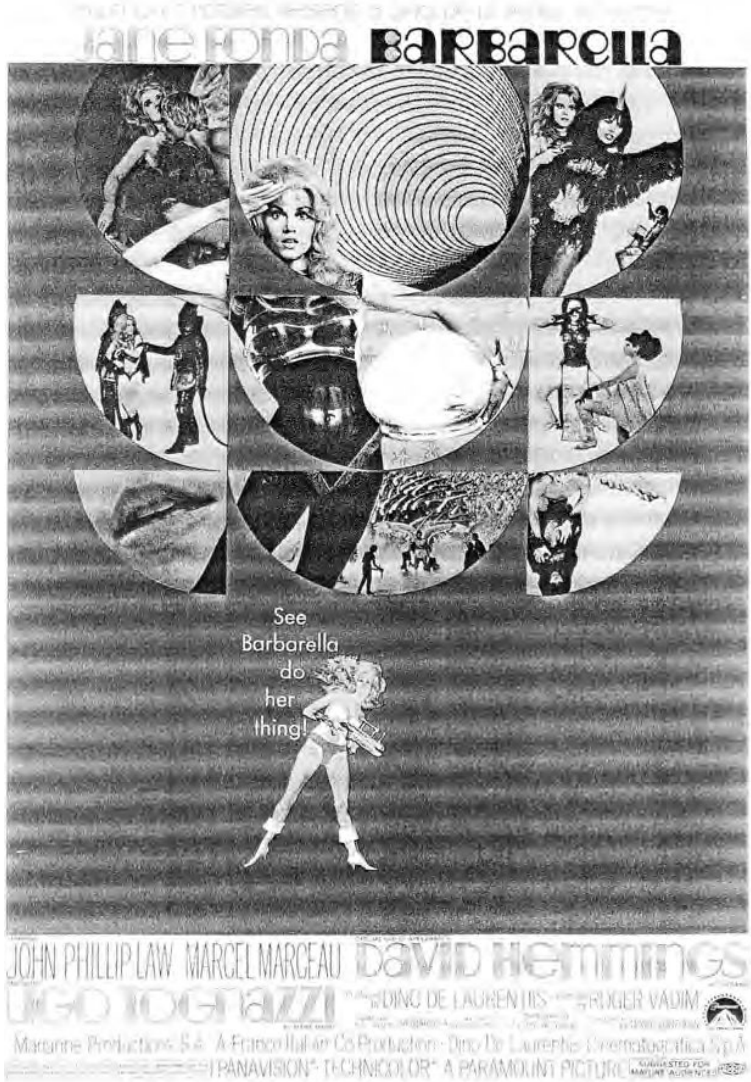
El film pionero en esta línea de *space-opera* fue **La morte viene dallo spazio** (Paolo Heusch, 1958), que contó con un esplendido trabajo de fotografía y supervisión de efectos especiales por parte de Mario Bava. Heusch optó por alejarse de amenazas de seres verdes y viscosos para centrarse en el peligro inminente de la colisión de un asteroide con la Tierra.



Terror en el espacio

Pero el gran nombre de este periodo de finales de los años 50 y la década de los 60 es Antonio Margheriti, que rodó una serie de seis productos que definieron el concepto de *space opera* a la italiana. Esta saga comenzó con **Space Men** (1960)[6] que, al igual que la película de Heusch, centraba el argumento en una amenaza «creíble» como la de una nave portadora de una radiación letal que se va a estrellar contra la Tierra. El éxito de este film provocó el rodaje de **Il pianeta degli uomini spenti** (1961), la más famosa de las películas fantacientíficas rodadas por Margheriti, que contó con el apoyo de una vieja gloria internacional como Claude Rains. En este film, el director tampoco optó por una amenaza definida, utilizando hábilmente el limitado presupuesto para recrear la superficie del mundo alienígena a base de una especie de tubos orgánicos que conforman la secuencia más perturbadora de la película. Desgraciadamente el film se convierte al final en un pobre ejercicio de batallas estelares, olvidando las interesantes propuestas de su planteamiento.

Tras el éxito de estas dos primeras producciones, Margheriti rodó en un solo año, 1965, cuatro filmes más con el mismo equipo y casi idénticos decorados: **I diafanoidi vengono da Marte, Il pianeta errante, I criminali della galassia** y **La morte viene dal pianeta Aytin**. Los dos primeros títulos continuaban la línea de sus precedentes, con amenazas difusas y cuerpos estelares que amenazan a nuestro planeta. Sin embargo, **I criminali della galassia** situaba una temática propia del *giallo* temprano en un



contexto

espacial futurista y con la presencia de uno de los arquetipos del género como es el *mad doctor*. Margheriti cerró esta ciclo de películas con **La morte viene dal pianeta Aytin**, que volvía a los fueros de las anteriores producciones presentando esta vez una amenaza extraterrestre con aspecto humano.

Pero la gran película de los años sesenta dentro de la ciencia-ficción italiana y, posiblemente, el título emblemático del género en esta cinematografía fue **Terror en el espacio**, curiosa e inteligente aproximación de Mario Bava en el terreno de la *space opera*. Tomando de base un relato de Renato Pestriniero, *Una none di 21 ore*, la película de Bava retomaba todas las constantes estéticas del cine de horror propio del realizador[7]. utilizando un argumento propio de la tradición fantacientífica como es el viaje a un planeta desconocido donde existen restos de otras civilizaciones desaparecidas (clave temática que recordaba en cierta manera a **Planeta prohibido**), Bava utilizó un paisaje desolado, donde dio rienda suelta a sus típicos tonos rojos, a las nieblas amenazantes y a las ruinas, en este caso, de naves espaciales naufragadas, elemento que relacionaba al film con la tradición de los buques fantasma o de los castillos abandonados, iconos fundamentales del género. **Terror en el espacio** contenía alguna de las secuencias más perturbadoras de la ciencia-ficción del momento, como aquélla en que los astronautas poseídos por los malignos habitantes del planeta resucitaban de sus tumbas envueltos en sudarios de plástico o el descubrimiento de los esqueletos alienígenas, todo un precedente (y no es tópico decirlo) de la famosa imagen del *space-jokey* de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979)[8]. Por otro lado. Bava se atrevió a acabar mal su película y permitir un casi seguro triunfo de los alienígenas, cuando los que creíamos supervivientes volvían a la Tierra y se descubría que eran cuerpos poseídos por los vampiros espaciales dispuestos a conquistar el planeta. Un final infeliz poco habitual en el cine de género de Hollywood[9] que curiosamente fue homenajeado indirectamente por **Alien: resurrección** (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), cuarta entrega de la saga que concluía con una Ripley convertida en híbrido de humano y alienígena que

sonreía ambiguamente al contemplar su llegada a la Tierra.

La película de Bava cierra en cierta forma este primer ciclo de la *space opera* italiana, completado con productos de escaso relieve y trascendencia como **2+5 missione Hydra** (Pietro Francisci, 1966), un intento de su realizador, experto en *peplums*, de abordar un tema futurista, **4… 3… 2… 1… morte** (Primo Zeglio, 1967), que sólo presentó la curiosidad de mostrar a extraterrestres pacíficos, algo poco habitual en esa época, o la coproducción con Francia **Barbarella** (*Barbarella*: Roger Vadim, 1968), fascinante pero fallida adaptación del cómic de Jean-Claude Forest con una apetitosa y joven Jane Fonda al frente. Hubo que esperar a la década de los 70 para que el espacio volviera a llamar la atención de los productores italianos, gracias al éxito de **La guerra de las galaxias**. que se convirtió en el modelo más que a seguir, a copiar. Si he advertido que en los años 60 las películas de
ciencia-ficción
realizadas en Italia tuvieron una personalidad propia, teniendo que hablar más de oportunismo que de *exploitation*, en los años setenta el modelo de la película de George Lucas sufrió calcos imposibles y deformes, pues si en la década anterior se tomaban como modelos producciones que pertenecían a una serie B de bajo presupuesto, en este nuevo periodo las plantillas eran superproducciones de Hollywood cuyo potencial tecnológico era difícil de reproducir.

Si en los años sesenta el nombre más prolífico del género fue Antonio Margheriti[10], en los 70 ese honor estuvo en las manos de Alfonso Brescia, que bajo el seudónimo de Al Bradley lanzó una serie de sucedáneos galácticos en forma de trilogía que comenzó con **Anno zero - Guerra nello spazio/Anno 2000: Lo spazio esplode** (1977), a la que siguieron **Battaglie negli spazi stellari/ Cosmo 2000: Battaglie negli spazi stellari** (1978) y **La guerra dei robot** (1978), esta última más en la línea de las películas dirigidas diez años atrás por Margheriti. Brescia aun atacaría en plenos años 80 con **Sette uomini d'oro nello spazio** (1981), que intentaba aprovechar la nueva fiebre surgida a causa de la segunda entrega de la saga de George Lucas. **El imperio contraataca** (*The Empire Strikes Back*; Irvin Kershner, 1980). Sin embargo, el interés de estos años no se centró en el esforzado Brescia[11] sino en títulos como **Star Crash** o **El humanoide** (

L'umanoide
; Aldo Lado, 1978). La primera de ellas se debió al genio clónico de Luigi Cozzi, conocido también como Lewis Coates, ayudante de dirección de Dario Argento y conocido experto y ensayista sobre cine fantástico. **Star Crash** destacó por su desvergonzada psicodelia a base de universo lleno de estrellas de mil y un colores, los diálogos sin rubor y la espeluznante presencia de personajes del talante de Marjoe Gortner (¿a quién se le ocurre pintar de héroe a un actor con esa cara de violador infantil?) o un David Hasselhoff pre-coche fantástico y a años luz de **Los vigilantes de la playa**, ambos con imposibles permanentes en sus cabezas. El resultado fue un film que ahora se ve con gozoso delirio, cuyos efectos especiales han envejecido a la velocidad de la luz y que presentaba el misterio de la presencia en su reparto de un acartonado Christopher Plummer o la música de John Barry. Destacar la maciza presencia de una Caroline Munro en pleno apogeo y de un delirante villano encarnado por el inimitable Joe Spinell. La película de Cozzi dio el pego en medio mundo (incluida España) y recaudó sus buenos millones de dólares[12], convenciendo a muchos públicos de que estaban viendo una producción norteamericana.

El humanoide fue una película superior a la de Cozzi, en primer lugar porque su responsable, Aldo Lado (que firma el film como George B. Lewis), es un reputado autor de *giallos* tan atípicos como **La corta notte delle bambole di vetro** (1972) o **¿Quién la ha visto morir?** (*Chi Va visto morrire*, 1972). Otra razón era la cierta complejidad del guión que no se limitó, pese a ciertos guiños casi clónicos, a copiar sin vergüenza a producciones exitosas del otro lado del Atlántico, sino que elabora una trama con elementos fanta-terroríficos que incluían a una especie de Condesa Bathory espacial interpretada por Barbara Bach. Pero los apuntes de película que contiene **El humanoide** se perdían a causa de una acción algo cansina y de concesiones a la galería algo obvias[13], convirtiéndose en otro producto de *exploitation* que no estuvo a la altura de otras obras de su autor, que por razones de problemas de producción pidió ayuda a sus amigos y expertos en el género Margheriti y Castellari para poder finalizar el film[14].

La industria italiana pronto encontró un filón en la nueva ola de superproducciones que llovía de Hollywood a finales de los años

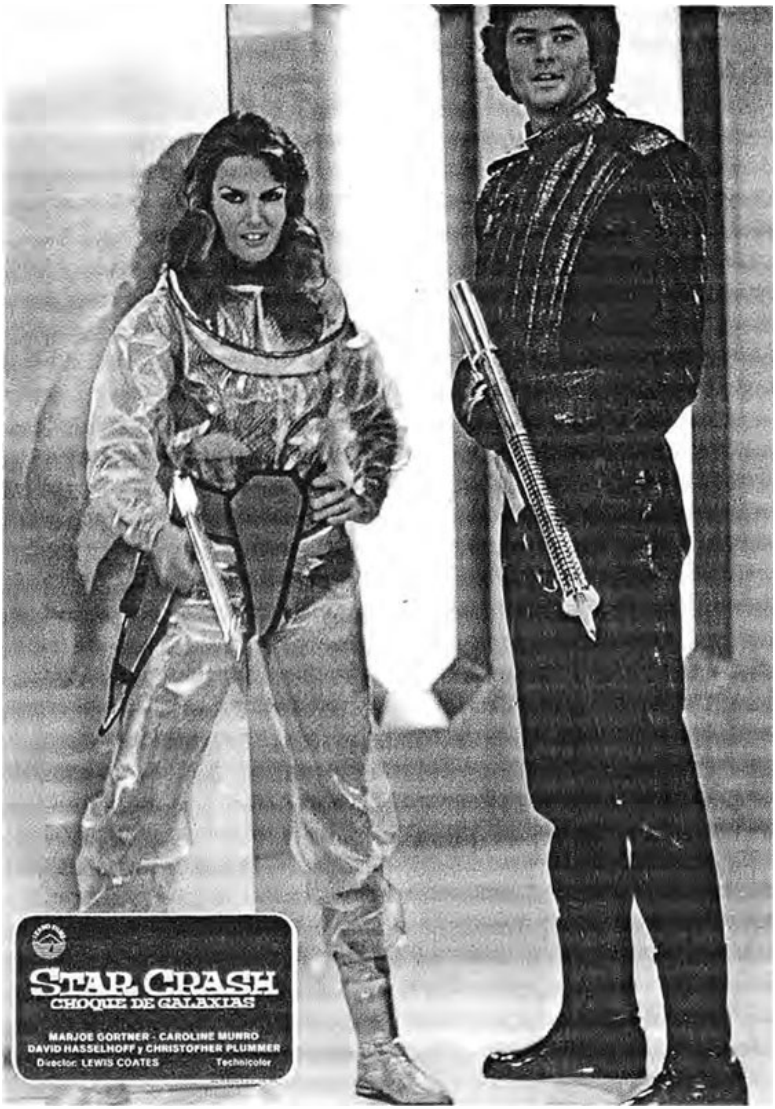
setenta. Así, el éxito de **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*; Steven Spielberg, 1978) provocó dos filmes casi gemelos a cargo de Tonino Ricci (bajo el seudónimo de Anthony Richmond) sobre contactos secretos con civilizaciones extraterrestres como fueron **Bermudas: la cueva de los tiburones** (1977) o **Encuentro en el abismo** (1978) ambas protagonizadas por uno de los actores más psicotrónicos del momento, el mejicano Andrés García, Pero fue el estreno de **Alien, el octavo pasajero** el que más atrajo a la industria italiana, por las posibilidades de conjugar ciencia-ficción, terror y *gore* en un mismo paquete, dado el progresivo auge del cine sangriento que se estaba produciendo en Estados Unidos. De esta forma, Luigi Cozzi vuelve a la carga con su mejor película hasta el momento, **Contaminación: Alien invade la Tierra** (*Contamination*, 1980), que se apartaba de los parámetros de la *exploitation* para presentarse como una nada desdeñable versión de **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*; Don Siegel, 1956)[15] en clave *gore*[16] y con un clímax final puramente lovecraftiano que presentaba a una «madre» alienígena que, con un poco de descaro, podría considerarse como un precedente de la vista en la brillante **Aliens - El regreso** (*Aliens*; James Cameron, 1986). Pero el realizador más atrevido en estas lides fue Ciro Ippolito (bajo el seudónimo de Sam Cromwell), que se sacó de la manga un falso **Alien 2** (*Alien 2 sulla terra… ora puo copiere ancha te*, 1980)[17], un producto claramente *splatter* pero con mínimas condiciones de producción, que se desarrollaba casi íntegramente en el interior de una cueva.

Tras estos experimentos, el final de los años ochenta marcó la decadencia de la *exploitation* y de la *space opera* italiana. Margheriti volvió con dos productos tan olvidables como **del tesoro**
L'isola
(1987) o la lamentable **Alien degli abissi** (1989), esta última un intento de volver a los típicos filmes de aventuras salvajes del director al estilo de **Voracidad** (*Killer Fish* 1977) pero sin la vitalidad de ésta y plagiando directamente el reciente éxito de **Depredador** (*Predator*; John McTiernan, 1987). En 1986, Mario Gariazzo, bajo el seudónimo de Roy Garret, intentó ampliar los ecos de éxitos como **E. T.** (*E. T.*; Steven Spielberg, 1982) o **Starman** (*Starman*; John Carpenter, 1984) mediante la olvidable **Hermano**

del **espacio**, una triste coproducción con España. La década se despidió con los aciertos aislados de **Blue Tornado** (Antonio Bido, 1990), una nueva vuelta de tuerca sobre encuentros en alguna fase, pero la industria y el modo de entender el cine habían ya cambiado para siempre.

Futuros imperfectos

La ciencia-ficción producida en Italia no pareció imitar durante los años cincuenta y sesenta el miedo nuclear ni las paranoias sobre el futuro de la humanidad que habían ilustrado con reiteración el género en el Hollywood de la época. Curiosamente hasta 1964 no se produjo un primer intento sobre la materia y se realiza sobre la base de un clásico de la literatura como es *Soy leyenda*, de Richard Matheson. **uomo della Terra**
L'ultimo
, de Ubaldo Ragona, es un film de extraña gestación escrito en sus orígenes por el propio Matheson para la Hammer Films en 1957 con vistas a una producción que iba a ser dirigida por Terence Fisher.

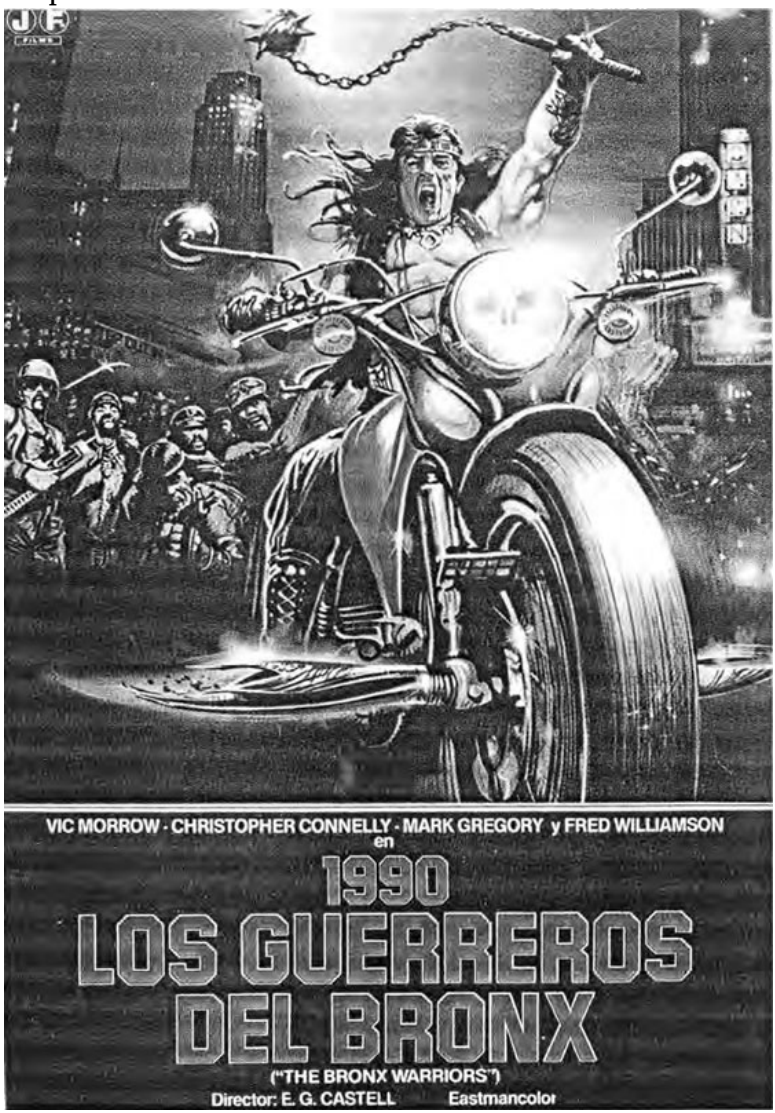


Pero presionados por la censura del momento, la mítica productora inglesa no dio luz verde al proyecto, vendiendo el mismo a la productora Lippert Films, que mandó reescribir la historia a William Leicester. Matheson hizo desaparecer su nombre bajo el seudónimo de Logan Swanson y la película fue rodada en Italia con Vincent Price de protagonista, contando con una versión americanizada que firmó Sidney Salkow bajo el título de **Last Man on Earth**. Pese a todas estas visicitudes, **uomo della Terra**

L'ultimo
fue un apreciable film, más fiel a la novela original de lo que se cree y que se beneficiaba de la excelente composición de Price, siendo en muchos momentos todo un referente visual para **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the Living Dead*; George A. Romero, 1968). Todo un título maldito a reivindicar y colocar por encima de la extrañamente más prestigiosa **El último hombre… vivo** (*The Omega Man*; Boris Sagal, 1971), que ha quedado como adaptación oficial de la novela de Matheson.

También resultó una *rara avis* **La víctima n.º 10** (*La decima vittima*; Elio Petri, 1965) por presentar un carácter «estelar» (con Marcello Mastroianni y Ursula Andress al frente del reparto) y de gran producción poco frecuente en la época para las producciones de género. Aunque Petri deriva la acción hacia la comedia negra, la película es un interesante precedente de películas de éxito posteriores como **Rollerball** (*Rollerball*: Norman Jewison, 1975), la francesa **El precio del peligro** (*Le prix du danger*; Yves Boisset, 1982) o el *remake* encubierto de ésta, **Perseguido** (*The Running Man*: Paul Michael Glaser, 1987). Tras la *opera prima* de Luigi Cozzi, **Il tunnel sotto il mondo** (1969), la no despreciable adaptación de Bioy Casares **di Morel**
L'invenzione
(Emidio Greco, 1974) o la olvidable **Los viajeros del atardecer** (Ugo Tognazzi, 1979), hay que esperar a los años 80 para un despliegue masivo de producciones sobre visiones apocalípticas del futuro más inmediato. Precedentes de esta invasión catastrofista los tuvimos con las desconocidas **Ecce homo - I sopravvisuti** (Bruno Gaburro, 1968) o **La città paura**
dell'ultima
(Cario Ausino, 1975), pero la causa principal está en los éxitos internacionales de dos producciones que servirán de modelos inagotables para los especialistas en la *exploitation* transalpina: **1997: rescate en Nueva York** (*Escape from New York*; John Carpenter, 1981) y **Mad Max 2 / El guerrero de la carretera** (*Mad Max* 2; George Miller, 1982). La primera era una divertida y satírica mirada sobre una sociedad futura norteamericana basada en el control policial que ha convertido Manhattan en una cárcel inexpugnable, presentando a un antihéroe de contornos *pulp*, Snake

Plisken, perfectamente interpretado por Kurt Russell y definido por Carpenter



desde los arquetipos de la serie B. Por su parte, la secuela de **Mad Max / Salvajes de autopista** (*Mad Max*; George Miller, 1980) era una hipnótica película de acción australiana con estructura de *western*, situada en un futuro *post*-nuclear donde la barbarie domina el mundo. Esta temática permitía un paisaje y la presentación de unos tipos que podían reciclarse desde las coordenadas del *spaghetti*

western o el *peplum*, por lo que no es de extrañar que viejos conocedores del primero (como Enzo G. Castellari) se decidieran a realizar imitaciones apocalípticas animados por el buen recibimiento comercial internacional de estas películas.

Castellari fue quien abrió fuego gracias al inesperado éxito de **1990. Los guerreros del Bronx** (*1990. I guerrieri del Bronx*, 1983), que mezclaba con habilidad las temáticas de la citada película de Carpenter[18] y elementos procedentes de otro éxito de la época. **The Warriors, los amos de la noche** (*The Warriors*; Walter Hill, 1979). Destacaba el violento personaje del exterminador interpretado por Vic Morrow (un habitual de Castellari), la divertida presencia de Fred Williamson y la psicotrónica interpretación de Mark Gregory como el antihéroe Trash, un impresentable actor especializado en acción[19] cuya inexpresividad provocaba torrentes de hilaridad. Por cierto, la excusa temática del film, la niña de papá que huye al Bronx y se lía con el jefe de la banda dominante del lugar, fue retomada años después por Carpenter en **2013: rescate en Los Angeles** (*Escape from L. A.*, 1996) convirtiendo a la muchacha en la hija de un presidente de los Estados Unidos ultraderechista. El éxito del film provocó una inevitable secuela, **Fuga del Bronx** (*Fuga dall'Bronx*; Enzo G. Castellari, 1983), y una equívoca tercera entrega que nada tenía que ver con la serie, **Bronx, lucha final** (*Bronx, lotta finale*;

Aristide Massaccesi/Steven Benson, 1983), y que estaba más próximo a filmes como **La víctima n.º 10** o **Rollerball**. Castellari prefirió atacar directamente al universo de **Mad Max 2 / El guerrero de la carretera** en **Los nuevos bárbaros**, un auténtico *post-atomic-western* con homenajes expresos a Sergio Leone y su **Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964) y un alucinante villano encarnado por el inefable George Eastman (alias de Luigi Montefiori) que llega a sodomizar al héroe del film en una escena

increíble.

Directores propios del horror y el *giallo* también cedieron a la tentación de entrar en el universo de la ciencia-ficción, como es el caso de Lucio Fulci o Sergio Martino. El primero presentó **Roma año los gladiadores 2072 d. C.:**, uno de sus filmes menos personales, en el que volvía a reincidir en el tema de la retransmisión en directo de combates mortales y que sólo destacaba por sus momentos *gore*, en los que Fulci se mostraba menos enconsertado a la hora de dirigir un film que se vio lastrado por su propia ambición de presentar una Roma futurista que no era más que una maqueta pobre iluminada con bombillas de Navidad[20]. Más interesante resultó **2019, tras la caída de Nueva York**, del efectivo Sergio Martino, curiosa copia casposa de **1997: rescate en Nueva York** con elementos a lo Mad Max, que destacaba por su ritmo imparable, su violencia y el sabor a *spaghetti-western* que supo darle su efectivo director. Dentro del mismo ciclo de producciones, el realizador hebreo Avi Nesher llevó a cabo una curiosa versión apocalíptica de la clásica novela de H. Rider Haggard *She* —**She** (*She*, 1982)—, interpretada por la bárbara Sandahl Bergman y que resultaba al menos simpática por los estrambóticos personajes que aparecían en su metraje: desde enanos que se autoreproducen hasta vampiros atómicos. Un deleite.

El infatigable Antonio Margheriti también se apuntó al filón *post*-atómico con uno de los títulos más originales de la época, **Yor, el cazador que vino del futuro** (*Il mondo di Yor*, 1983), basada en un *fumetto* de Juan Zanotto. Margheriti mezcló acertadamente los dos grandes núcleos de la *exploitation* italiana de la época, la película de espada y brujería al estilo **Conan el bárbaro** (*Conan the Barbarian*; John Milius, 1981)[21] y los futuros marcados por la hecatombe atómica, con un cierto toque que recordaba al clásico **El planeta de los simios** (*The Planet of the Apes*; Franklin J. Schaffner, 1968). Curiosamente el filón se agotó rápidamente, a causa de la saturación del mercado, y los últimos títulos con cierto interés respondían a una mentalidad alejada ya de los modelos señalados de Carpenter y Miller. Destacar tan solo por su singularidad **Rats - Notte di terrore** (Bruno Mattei, 1985), que presentaba una sociedad *post*-atómica en la que los supervivientes tenían que luchar

contra ratas inteligentes, con un final que recordaba la novela de Richard Matheson *Soy leyenda*. Mientras, la industria italiana había encontrado en **Terminator** (*Terminator*; James Cameron, 1984) un nuevo filón a explotar, surgiendo imitaciones clónicas como **Destroyer, brazo de acero** (*Vendetta dal futuro*; Sergio Martino, 1986) o la delirante **Terminator II** (Bruno Mattei, 1989), que a pesar de su título era más una imitación de **Aliens - El regreso** situada en una Venecia contaminada por residuos indefinidos, realizada sin pizca de gracia ni medios.

Después de este lamentable producto de Mattei los filmes de anticipación producidos en Italia cayeron en el mayor de los olvidos, así como el género con mayúsculas. Sólo rarezas como **Fuga dal paradiso** (Ettore Pasculli, 1991) o, sobre todo, **17, ovvero storia del cinico Rudy Caino**
l'incredibili
(Enrico Caria, 1991), una fábula de acción *post*-atómica en un Nápoles del futuro habitado por mafiosos mutantes, intentaron alargar sin éxito el germen de la década de los 80[22], mientras que **della Luna**
L'equivoco
(Angiola Janigro, 1995) inició una renovación que desembocará en el más ambicioso film de
ciencia-ficción
producido en Italia: **Nirvana** (*Nirvana*; Gabriele Salvatores, 1997). El director ganador de un Oscar por su comedia **Mediterráneo** (*Mediterráneo*; 1991) pone en escena una pretenciosa obra de ecos *cyberpunk*, aprovechando el éxito de la literatura y el cine basado en esta corriente y la cada vez mayor popularidad de la red. **Nirvana** es así un film con *look* de superproducción, con superestrella internacional al frente (Christopher Lambert) y fácil exportabilidad, pero en el fondo constituyó una nueva *exploitation* de temas actuales que es incapaz de crear escuela por su elevado coste. Pese a ello. **Nirvana** fue un film audaz y atractivo, superior a tonterías temáticamente similares producidas por Hollywood como **Virtuosity** (*Virtuosity*; Brett Leonard, 1995) o **Johnny Mnemonic** (*Johnny Mnemonic*; Robert Longo, 1995) y que abrió puertas a que el cine europeo se tomara en serio la posibilidad de realizar
ciencia-ficción

de alto *standing*.

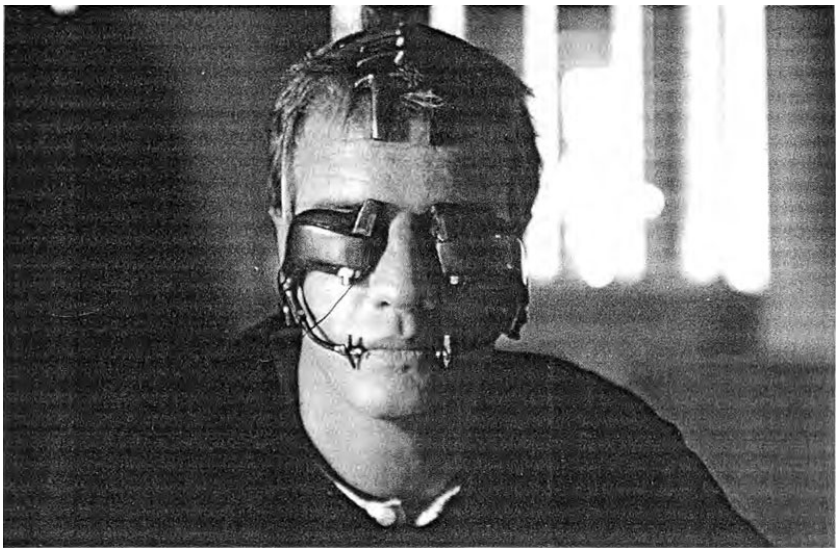
Agentes, superheroes y otros seres fantacientíficos

Uno de los principales filones de la industria italiana de los años 60 fue la imitación de las exitosas películas de la saga de James Bond. Al igual que las de la serie original, estas películas siempre tenían una excusa relacionada con la ciencia-ficción, bien a través de los *gadgets* exhibidos por el héroe de turno o por los sofisticados inventos del villano destinados a destruir y/o conquistar el mundo. Es todo un nombre del cine italiano de género como Umberto Lenzi quien abrió fuego con **A 008, operazione Sterminio** (1965), versión femenina de James Bond a cargo de Ingrid Schoeller y donde la amenaza es la invención de un enorme radar que puede alterar el equilibrio mundial. Más integrada en el género resultó **Un tango dalla Rusia** (Cesare Canevari, 1965), con un villano empeñado en crear una raza de superhombres, o las aportaciones del todoterreno Margheriti en **Operación Goldman** (1965), donde incluso se llega a jugar con bases lunares y destructivos rayos láser, o **A 077, sfida al killers** (1966), que especula con la energía nuclear. También el especialista en *peplums* Giorgio Ferroni lo intentó con **Nueva York llama a Superdrago** (*New York chiama Superdrago*, 1965), donde el peligro está en una terrible droga sintética capaz de absorber la inteligencia de los individuos.

Diabolik

El año 1966 conoció una verdadera invasión de imitaciones bondianas con sustrato fantacientífico, con argumentos y excusas tan alucinantes como las de **A. D. 3 Operazione Squalo Bianco**, de Stanley Lewis (base nuclear submarina), **Mark Donen agente Zeta 7**, de Giancarlo Romitelli (con robots suplantadores), **Agente Logan: missione Ypotron**, de Giorgio Stegani (complots nazis desde la Luna), **Se tutte le donne del mondo**, de Dino Mauri (la

conspiración de un *mad scientist* para volver estéril a toda la población mundial), **Il raggio infernal**, de Gianfranco Baldanello (rayo láser capaz de acabar con la faz del planeta), o la sorprendente **Agente segreto 777 - Operazione Mistero**, de Enrico Bomba, que incluía elementos del cine de terror, como la aparición vía suero milagroso de muertos vivientes.



Nirvana

Pero en el mismo 1966, una serie de filmes apostaron por súperhéroes más claramente fantásticos. El más relevante es Flashman, una especie de versión italiana de Batman que en **Flashman contra el hombre invisible** (*Flashman*, Luciano Martino) tuvo que luchar contra un clan mafioso que posee el secreto de la invisibilidad, tema que sería retomado en clave de tosca comedia por Antonio Margheriti en **invincible mister invisible**
L'innafferrabile,
(1969). El personaje de Flashman sería revisitado por Alberto Lattuada un año después en **Sin rival** (*Matchless*), con más pretensiones pero resultados menos estimulantes. En **Dodici donne d'oro**
(Frank Kramer/Gianfranco Parolini, 1966) tuvimos a unos supercriminales que intentan conquistar el mundo con el apoyo de

doce mujeres robots de lo más apetecibles, aunque la película resultó de lo más olvidable. Capítulo aparte merece **Devilman Story** (Paolo Bianchini, 1967), curiosa mezcla de película de horror, ciencia-ficción
y superhéroe oscuro, que destacó especialmente por su peculiar sentido de lo fantástico, siendo uno de los títulos malditos del cine italiano de la época. Bianchini demostró de nuevo su talento con **Superargo, el gigante** (1968), una nueva mezcla de géneros, donde el diseño de producción y de personajes demostraba la personalidad de un director de interés, más cuando se contempla el desastre de la otra aventura del personaje en **Superargo, el hombre enmascarado** (Nick Nostro, 1967), que no pasó de ser una prima hermana de las aventuras de Santo, el enmascarado de plata mexicano. Los súperhéroes italianos tuvieron otro episodio en un film de título engañoso, **Como rubare la corona d'Inghilterra**
(Sergio Greico, 1967), tras el que se esconde Argoman, un héroe del *fumetti*. Al mismo tiempo, Gianfranco Parolini, alias Frank Kramer, descubrió un filón con **Tres superhombres** (*I tre fantastici supermen*, 1968), película que presentaba a un malvado llamado Golem que dispone de un aparato capaz de reproducir cualquier cosa y persona. El éxito del film dio origen a una serie, gracias a la hábil combinación de humor y acción, teniendo elementos fantásticos **Tres superhombres en Tokio** (*Tre supermen a Tokyo*; Bitto Albertini, 1968), donde el villano de tumo era capaz de miniaturizar a la gente, o la tardía **Tres superhombres en el Oeste** (Italo Matineghi, 1973), con máquina del tiempo e influencia clara de la serie Trinidad. La moda de los superhéroes desembocó en títulos poco recordables si no es por sus títulos, como **Fenomenal e il tesoro di Tutankamen** (Ruggero Deodato, 1968) o **La dona, il sesso e il superuomo** (Sergio Spina, 1968).

Especial interés despiertan dos adaptaciones del *fumetti neri* que incluían de forma sutil elementos de ciencia-ficción. En primer lugar **Diabolik** (*Diabolik*; Mario Bava, 1967), excelente film de acción del maestro del gótico, que no desperdiciaba un instante para incluir atmósferas de su gusto en lo que respecta a la guarida del protagonista, *gadgets* imposibles y erotismo de clase a cargo de la inolvidable Marisa Mell. Por otro lado, Satanik, el personaje

creado por Luciano Secchi y Max Bunker, tuvo su versión cinematográfica a cargo de Piero Vivarelli en 1968, utilizando los elementos fantacientíficos del original, es decir, la transformación de la vulgar Marne Bannister

en la bella enmascarada interpretada por Magda Konopka como consecuencia de la ingestión de un suero de belleza.

La moda de los superhombres italianos se disiparía en 1980 con un film aislado de Alberto De Martino, **El hombre-puma** (
L'uomo-puma
), delirante objeto de culto para seguidores de la psicotronía más radical, con un personaje salido de la tradición inca, orígenes extraterrestres e indumentaria imposible. Un final no demasiado digno pero suficientemente alucinante para un tipo de productos

con una personalidad fuera de lo común dentro del cine fantástico y de la
ciencia-ficción
en especial.

Mutaciones, rarezas y algo de humor

La vertiente «monstruosa» de la
ciencia-ficción
no fue explotada por el cine italiano de género ni en los años 60 ni tampoco demasiado en los 70, tras el éxito de **Tiburón** (*Jaws*; Steven Spielberg, 1975), aunque se intentó aprovechar el éxito del film con imitaciones evidentes de cierto éxito como **Tentáculos** (*Tentacoli*; Oliver Hellinan/Ovidio G. Assonitis, 1977), que a pesar de presentar a un pulpo gigante asesino se centraba más en el terror y la aventura submarina que en los elementos de
ciencia-ficción
al uso, fotocopiando secuencias del éxito de Spielberg y olvidando otros modelos más propios de la fantaciencia como **It Came from Beneath the Sea** (Robert Gordon, 1955), por citar una película con octópodo malévolo a bordo, igual camino siguen otras aproximaciones a la moda de los bichos desatados de finales de los 70 como **Voracidad, Caimán** (*Il fiume di gran caimano*; Sergio Martino, 1979) o **Tiburón 3** (*squalo*
L'ultimo
; Enzo G. Castellari, 1981), mientras que las aportaciones tardías al subgénero presentaron algún indicio de
ciencia-ficción
siempre centrado en la típica excusa de las mutaciones vía contaminación radiactiva/química o experimentos genéticos. Así **El devorador del océano** (*Shark-rosso*
nell'océano
', Lamberto Bava/John Old Jr., 1984) se anticipaba en cierta manera a las tesis de **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1993) al abordar la posibilidad de recrear una criatura prehistórica en un laboratorio, mientras que **Cocodrilo asesino** (*Coccodrillo assasino*; Fabrizio De Angelis, 1988) volvía al modelo de

las mutaciones nucleares de los 50 como excusa para un festival *gore* a cargo de Gianetto De Rossi, el colaborador habitual de Lucio Fulci que se haría cargo el mismo año de una secuela del film.

Holocausto 2000

Killer Crocodile II. Igualmente destacaron por sus efectos especiales experiencias genéticas desmadradas como **The Bite** (Federico Prosperi, 1989), que contó con efectos especiales por parte de Screaming Mad George, uno de los grandes artistas del maquillaje con detalles de carnal surrealismo, **Rage - Furia primitiva** (Vittorio Rambaldi, 1988), *opera prima* del hijo del creador de monstruos Cario Rambaldi, **Contamination Point 7** (Fabrizio Laurenti, 1989), versión modernizada de las viejas películas de monstruos de los años 50, o las delirantes creaciones como director de un clásico de los efectos especiales del cine italiano como es Al Passeri: **Plankton** (1993) y **Creatures from the Abyss** (1999). Todo ello sin dejar de lado dos coproducciones como **Piraña II: los vampiros del mar** (*Piranha 2 - Flying Killers*; James Cameron, 1983), secuela del film de Joe Dante apadrinada por Ovidio G. Assonitis, que según James Cameron fue quien en realidad realizó la película, o la parcialmente conseguida **Leviathan, el demonio del abismo** (*Leviathan*; George Pan Cosmatos, 1989), una versión submarina de **Alien, el octavo pasajero** y **La cosa** (*The Thing*; John Carpenter, 1982) que se adelantó a la moda que intentó implantar **Abyss** (*The Abyss*; James Cameron, 1989). Más interesante resulta **Wild Beasts/Belve Feroci** (Gualtiero Jacopetti, 1983), donde el agua contaminada convierte a los animales en terribles demonios y amenaza en afectar también a los niños **Wild Beasts** es una película curiosa dirigida por todo un especialista en «mondo», responsable de títulos míticos del género como **Este perro mundo** (*Mondo cane*, 1962) o **Adiós África** (*Africa addio*, 1965) cuya filiación al fantástico se produce por la vía de lo insano e inquietante.

De otras modas de los setenta, como la generada por el *remake* producido por Dino De Laurentiis de **King Kong** (*King Kong*; John

Guillermin, 1976), también se hizo eco la industria italiana mediante una delirante aventura con humanoïde gigante que respondía al título de **Yeti, el abominable hombre de las nieves** (*Yeti, gigante del XX secolo*, Gianfranco Paroíini/Frank Kramer, 1977), en la que la «novia» del monstruo llegaba a tocar accidentalmente su miembro viril con la lógica satisfacción del gigante y el rubor de los padres que acompañaban a los niños en el estreno de la película en unas lejanas Navidades. También la resurrección hollywodiense de **La isla del doctor Moreau** (*The Island of Dr. Moreau*; Don Taylor, 1977) tuvo su respuesta erótica y morbosa en la nada despreciable **La isla de los hombres peces** (*degli uomini pesce*
L'isola
; Sergio Martino, 1978), que también contó con una secuela invisible en 1995, **La regina degli uomini pesce**. dirigida por el mismo Martino.

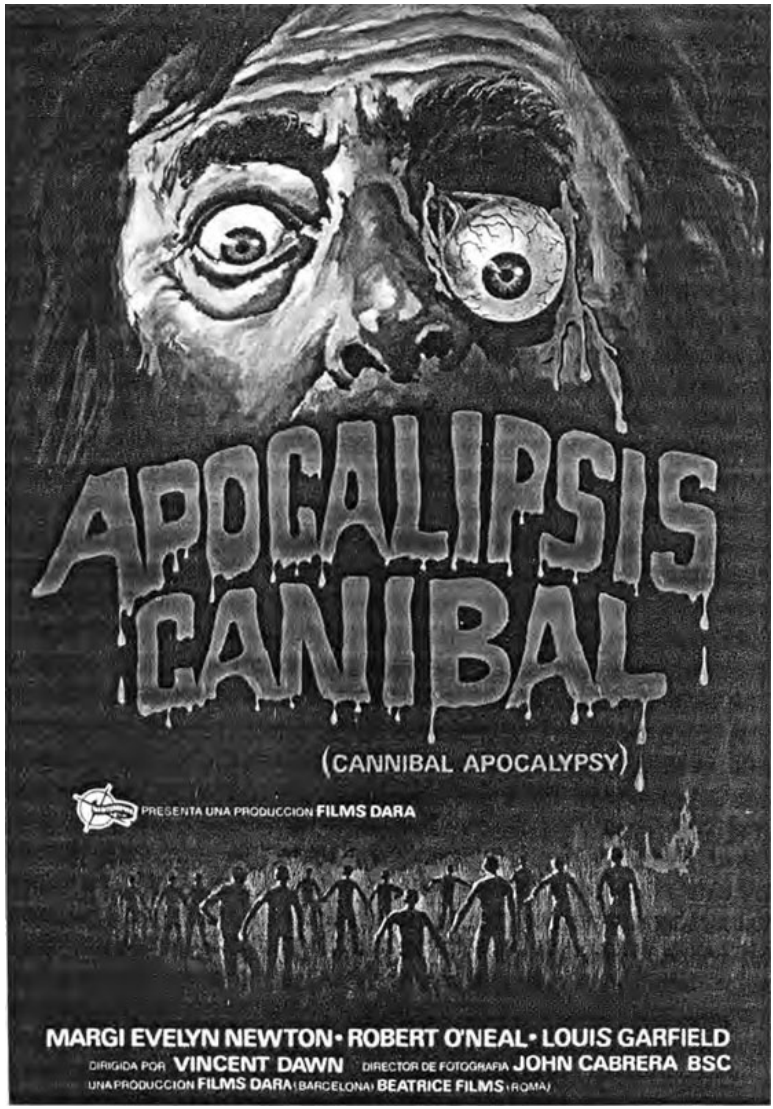
Hay que detenerse en una serie de títulos, algunos fundamentales, pero que pueden considerarse híbridos entre el terror, la fantaciencia, el cine de acción e incluso el *peplum*, sin olvidar productos de autor y parodias que merecen cierta atención. Ya ha quedado clara la importancia de títulos como **Caltiki, il mostro inmortale** e **I vampiri**, de

Riccardo Freda, con claros elementos del género pero con una desviación temática y estética hacia el cine de terror, sobre todo en el segundo título citado, una de las cumbres del gótico italiano. Esta situación entre géneros tan hermanados como la
ciencia-ficción
y el horror se da, con menor o nula fortuna, en otros títulos como la parcialmente interesante (producida en régimen de coproducción) **Die Todesstrahllen des Dr. Mabuse** (Hugo Fregonese, 1964), sin

duda la mejor de las secuelas sobre el *evil scientist* creado por Fritz Lang, **Los monstruos del terror/Dracula jagt Frankenstein** (Tulio Demicheli y Hugo Fregonese, 1969), psicotrónica coproducción con presencia masiva de monstruos clásicos capitaneados por un decadente Michael Rennie, u **Holocausto 2000** (*Holocaust 2000*; Alberto De Martino, 1977), indigesto *mix* de satanismo, profecías, terror y anticipación con un reparto encabezado nada menos que por Kirk Douglas.

El terror caníbal, de prolífica producción en la Italia de los años 80, tuvo siempre una justificación científica a causa de virus, radiaciones o extraños contagios que producían las resurrecciones de legiones de hambrientos *zombies* putrefactos. Todo ello provenía de las excusas del mismo tipo que sutilmente introducían modelos como **La noche de los muertos vivientes** y sus secuelas o más expresamente **No profanar el sueño de los muertos** (Jorge Grau, 1974), la excelente *exploitation* hispana del film de Romero. Por todo ello, productos como **La invasión de los zombies atómicos** (Umberto Lenzi, 1980), **Apocalipsis caníbal** (Bruno Mattei, 1980), **Virus** (Antonio Margheriti, 1980), **Bakterion** (Tonino Ricci, 1982) o **Zombi 3** (Lucio Fulci, 1988) deben incluirse en la
ciencia-ficción
y separarse del horror, pues no existen causas sobrenaturales en el origen de las desgracias *gore* que cuentan, aunque tampoco importe demasiado ubicarlos, pues salvo los aciertos de **Virus** (efectivo film de acción *gore* en la línea del mejor Margheriti) o algún momento de **Zombi 3** (en la que la autoría de Fulci siempre ha sido discutida en favor del terrible Bruno Mattei), todos esos títulos pertenecen a la categoría de la *exploitation* más baja y exhibicionista.

También el *peplum* se codeó con la
ciencia-ficción
ya en sus tiempos clásicos, como ocurrió en **Maciste alla corte dello Zar** (Amerigo Anton, 1964), donde unos científicos soviéticos resucitaban el cuerpo congelado del coloso interpretado por Kirk Morris. Pero el gran *mix* de ambos géneros se debe al inefable Luigi Cozzi y sus peculiares versiones de la mitología griega en **El desafío de Hércules** (*Ercole*, 1983) y su secuela, **La furia del coloso** (*Ercole II*, 1984). Cozzi entendió que modernizar el *peplum* era poner



a un héroe mitológico como el hijo de Zeus (encarnado por Lou Ferrigno) enfrentado a todo tipo de engendros mecánicos propios de **Star Crash**, su versión de rebajas de **La guerra de las galaxias**, y con elementos procedentes del cómic y, en especial, de *Superman*. El resultado llegó a límites de desvergüenza increíbles corregidos y aumentados en la secuela, producida por los tristemente legendarios Goram-Globus (o sea, la Cannon), que llegó a convertir al héroe y el villano en dibujos animados al final del metraje para economizar

gastos.

Dentro del género de la *fantascienza* hay que incluir una serie de producciones extrañas, poco difundidas, pero que aportan su grano de arena al género realizado en Italia, fuera de los parámetros de la *exploitation*, dando ideas y planteamientos de cierto interés, aunque el desarrollo de los mismos fuera en cierta manera fallido. Así, **Omicron** (Ugo Gregoretti, 1963), **N. P. il segreto** (Silvano Agosti, 1971), **Frankenstein 80**[23] (Mario Mancini, 1972), **The End of the Eternits** (Ernesto Gastaldi, 1984) o **Hypnos follia di un massacro** (Paolo Bianchini, 1967) son títulos que aportaron nuevas ideas al panorama clónico del género, aunque las dos primeras fueran de un insoportable discursismo, siendo la tercera un interesante precedente de la estética del horror desarrollada después por Dario Argento y de clásicos de la
ciencia-ficción
norteamericana como **Videodrome** (*Videodrome*; David Cronenberg, 1982), película con la que comparte el planteamiento de la posibilidad de crear emisiones de televisión que se apropien de la identidad personal. Otros filmes italianos posteriores, como **Pirata** (Paolo Ricagno, 1992) o **The Dream Man** (Paolo Marussig, 1993), reciclaron la temática con resultados olvidables. Tampoco los autores clásicos estuvieron muy acertados en sus aproximaciones al género fantacientífico, como demuestra la pretenciosa e insoportable **El semen del hombre** (*Il seme
del'nomo
*, 1969), enésimo discurso del pesado de Marco Ferreri sobre la identidad de la pareja situado en un futuro postapocalíptico, o **La ciudad de las mujeres** (*La città delle donne*, 1980), polémico y decididamente fallido film del maestro Fellini en la etapa menos fructífera de su carrera. Sin embargo, el film de episodios **Las brujas** (*Le streghe*; Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica y otros, 1966) incluyó dos segmentos de interés genérico como son el dirigido por el otras veces insoportable Pier Paolo Pasolini, **La Terra vista dalla Luna**, y el de Vittorio De Sica, **Una sera come le altre**, donde un principiante Clint Eastwood paga las consecuencias de su indiferencia hacia su mujer cuando ésta sueña con héroes como Diabolik, Sadik. Mandrake o Batman.

Es inevitable hablar de la comedia y la parodia en una

cinematografía tan dada a este género y respecto de un tipo de filmes tan parodiares como el de la ciencia-ficción. El problema reside en que muchos de los productos que hemos citado ya pueden ser entendidos como parodias en si mismas, por lo que el ejercicio de hablar de aproximaciones cómicas al género fantacientífico en Italia es redundante. Aún así hay que citar la inevitable aportación de Totò en **Totò nella Luna** (Steno, 1958), una sorprendente película del hoy erotómano especializado Tinto Brass en **Il disco volante** (1964), con Alberto Sordi al frente del reparto, la extraña y oficial parodia del *peplum* en clave de
ciencia-ficción
por parte de Mario Mattoli en **Maciste contro Ercole nella valle dei guai** (1962), la inevitable comedieta de Castellano y Pipolo, **I marziani hanno dodici maní** (1964), una inesperada producción en la etapa generalista de Lucio Fulci, **002 - Operazione Luna** (1966), la increíble **Conviene hacer bien el amor** (*Convene far bene*
l'amore
; Pasquale Festa Campanile, 1975), en la que se plantea la posibilidad de que en un futuro la única fuente de energía sea el sexo, por lo que los tabúes y normas sobre el mismo cambian, **Frankenstein a la italiana** (*Frankenstein*
all'italiana
: Armando Crispino, 1975), burda imitación a la sombra del éxito de **El jovencito Frankenstein** (*Young Frankenstein*: Mel Brooks, 1974), **Superfantozzi** (Neri Parenti, 1986), donde el personaje de Paolo Villaggio se atreve a parodiar **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*: Stanley Kubrick, 1968), la psicotrónica **Pollo jurásico** (*Chicken Park*: Jerry Cala, 1994) o la interesante aproximación a la imagen real de Bruno Bozzetto en clave de intersecciones temporales. **Sotto il ristorante ciñese** (1987).

El desafío de Hércules

A través de estas páginas he intentado dar una visión global de la *fantascienza* cinematográfica italiana, una parte de la fecunda

historia del fantástico de aquella cinematografía que nunca ha conseguido tener una personalidad propia a no ser la concedida por el peculiar mecanismo de producción que funcionó en el país hasta finales de los años ochenta, es decir, la simple y cruda *exploitation*. Entre medio hemos visto títulos decidamente influyentes, curiosidades y divertimentos, pero no existe en la
ciencia-ficción
italiana una película clave, fundamental, mientras que en el género de terror e incluso en el *peplum* fantástico podemos encontrar al menos media docena de títulos fundamentales. Balance pobre pero rico e interesante por otro lado, por la peculiaridad de los mecanismos de creación, la marcada personalidad de muchos de los directores involucrados y por la misma incapacidad de imposición de un género popular y rentable dentro de la industria cinematográfica italiana.

Diabolik

¿El apocalipsis a la hora del té?

Breve historia de la ciencia-ficción británica

Zlentzi fikzio britainiarra, zeinak bere goieneko aldia berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan bizi izann baitzuen, hasiera-hasieratik izan zuen, beldurrezko zinemarekin gertatzen den bezala, goitzismo-ukitu bat, jeneroaren Estatu Batuetako produkzioetan agertzen ez dena. Film briainiarrei ardura handiago eragiten diete pertsonaiek, gertatzen diren fantasiazko gertaerek nola erasaten dituzten, gertaera horiek herez baino. Interes handiagoa du kontakizunaren egiantzak azaldutakoaren errealitate zientifikoak baino.

Antonio José Navarro

Gran Bretaña es, casi por tradición, el país de los horrores más espantosos ocultos tras una fachada de inmaculada respetabilidad. Tal como demostró Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* (1891), el alma de los ingleses, y con ellos, su sociedad, su cultura, se halla sujeta a una atroz dualidad. Bajo la pompa y circunstancia del imperio, existe un mundo de sordidez y sadismo, de feroces deseos inconfesables luchando por manifestarse. No en vano, la nación que alumbró a Henry Purcell, Isaac Newton, Charles Dickens o Edward Burne-Jones, es también la patria del enigmático Jack el Destripador, de John Haigh, «el vampiro de Londres», de John Reginald Christie, «el estrangulador de Rillington Place» o de Peter Sutcliffe, más conocido como «el destripador de Yorkshire»,

Quizá por ello, el terror gótico ha sido para los británicos la forma estética idónea para exorcizar tales demonios, bien sea a través de la literatura o del cine. El terror gótico es, sin duda, una barroca e inquietante abstracción de las torturas del espíritu, de los hirientes estremecimientos de la carne. Así pues, las ficciones de Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, M.
R. James
o E.
F. Benson,
se encargaron de construir un singular universo macabro ligado para siempre a «lo» inglés. Universo que las películas de Terence Fisher, de Roben
S. Baker & Monty
Berman, de John Gilling o de Roy Ward Baker, lejos de atrincherarse tras enfebrecidas invenciones literarias, reinventaron desde una sugerente óptica plástica. A la dilatada y excelsa trayectoria de lo gótico en las letras británicas se sumó, entre 1957 y 1973, una práctica fílmica revolucionaria que profundizó, con

venenoso deleite, en el trasfondo sadomasoquista de la violencia y el espanto, en las mórbidas emociones que dominaban a los personajes.

Libre la mente y el espíritu del hedor de las tumbas, del siniestro lamento de los espectros, se impone una pregunta: ¿existe, o mejor dicho, ha existido, pues, una
ciencia-ficción
genuinamente británica? Evidentemente si y, además, dotada de una intensa vida propia, desarrollada en función de necesidades e inquietudes muy particulares Recordemos que el género vio la luz en Inglaterra a partir de los llamados *Technical Subjects* del siglo XV y del *Scientific Romance* de los siglos XVII y XVIII, para finalmente desembocar en clásicos como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *La isla del Dr. Moreau* (1896), *El hombre invisible* (1897) o *La guerra de los mundos* (1898), de H.
G. Wells,
y *Las aventuras del profesor Challenger* (1916), de Arthur Conan Doyle[1]. No obstante, haciendo honor a su escindida *psique* cultural, la
ciencia-ficción
británica siempre alardeó, como signo de identidad más destacado, de un esquivo goticismo. La fuerza poética de la
ciencia-ficción
inglesa también se alimenta del misterio, de lo malsano, de la monstruosidad, del escalofrío y de la muerte. Elementos que, como era de esperar, fueron sometidos a una seca y precisa reflexión racionalista. Eso a lo que John Wyndham llamaría las crónicas significativas de catástrofes imaginarias.

El cine de ciencia-ficción británico, especialmente durante su época de máximo esplendor, comprendida entre 1955 y 1969, se alejó del folclórico tratamiento que Hollywood dispensó al género[2] a lo largo de los años cincuenta. Los iconos más prototípicos del género —cohetes, astronautas, platillos volantes, extraterrestres, robots, computadoras, laboratorios, sabios dementes y/o visionarios, mutantes…—, sufrieron bajo la turbia mirada inglesa una honda transformación. Los efectos de lo fantástico sobre los personajes interesaban más que los fenómenos extraordinarios en sí:

cualquier cociente de «realidad» científica se abandonó a favor de la verosimilitud dramática del relato. Lejos de rígidas fórmulas narrativas y temáticas, el cine de
ciencia-ficción
británico, dentro de unas razonables pautas genéricas, flexibilizó sus valores plásticos y dramáticos a favor de un sobrio humanismo. En consecuencia, el film de
ciencia-ficción
inglés deviene un viaje «desde el exterior hacia el interior del hombre» en el cual no se descarta en ningún momento el lirismo, la tragedia, el miedo y una brumosa mixtura existencial entre el cinismo y la esperanza. La agresión de lo desconocido, de lo escalofriante, de lo apocalíptico, pone a prueba la inteligencia, los sentimientos y la integridad de los seres humanos, tanto individual como colectivamente, revelando sus miserias y sus grandezas.

Los inicios (1897-1929)

En 1910, cuando Sir Cecil Hepworth
(1874-1953)
construyó los primeros estudios cinematográficos ingleses en la pequeña población de Walton, cerca del Támesis, la industria del cine británico empezó a estabilizarse. Hepworth, además, tenía un equipo técnico propio y estrellas populares en nómina —Alma Taylor, Chrissie White, Ivy Close—, que protagonizaban seriales de aventuras del tipo **Tilly the Tomboy**
(1910-1915)
o **Lieutenant Dating**
(1911-1914).
Por otro lado. Hepworth estimuló la aparición de serios y variados competidores: Sir Herbert Beerbohm
(1853-1917)
se dedicaba a filmar adaptaciones de obras de Shakespeare —**Julius Caesar, Macbeth** o **Richard III**, todas ellas rodadas en 1911—, al tiempo que William G. Baker
(1867-1951)
se especializaba en melodramas —**East Lynne** y **The Road to Ruin**,

ambas de 1913.

Hasta entonces, sólo pioneros como George A. Smith (1864-1959) y James A. Williams (¿?) se habían atrevido con la ciencia-ficción. El primero dirigió **Making Sausages** y **X-Ray** en la temprana fecha de 1897, mientras que el segundo rodó hacia 1901 **The Elixir of Life** y **The Marvellous Hair Restorer**. En ambos casos se trataba de cintas tremendamente primitivas, cuyo principal interés radicaba en la experimentación de efectos ópticos y escénicos, en el establecimiento de ciertas convenciones narrativas claramente orientadas hacia la comedia, En **Making Sausages**, por ejemplo, cuatro fabricantes de embutidos poco escrupulosos, gracias a un aparatoso ingenio de su invención, convierten a todos los perros y gatos de su barrio en salchichas, hasta que un día, un pato se cuela por accidente en la portentosa máquina, y todo cambia para mal; en **The Marvellous Hair Restorer**, un individuo inventa un crecepelo que funciona demasiado bien transformando a sus usuarios en grotescos seres peludos, Esta última fue tan popular que gozó de un *remake* francés, **La lotion miraculeuse** (1903).

No será hasta ese mismo año, 1903, cuando haga su aparición el primer autor del cine de ciencia-ficción británico, Walter R. Booth (1869-1938), con **The Voyage to Artic** (1903), **The Airship Destroyer** (1909), **The Professor Patents: The Vacuum Provider Puddenhead's** (1909). **The Professor Patents: The Electric Enlarger Puddenhead's** (1909), **The Aerial Submarine** (1910), **Frezzing Mixture** (1910), **The Electric Vitaliser** (1910) y **The Aerial Anarchist** (1911). Booth es un cineasta infinitamente superior a sus predecesores; si bien su semántica visual aún sigue siendo algo tosca, entre sus méritos figuran una cuidadísima puesta en escena, provista de un sentido pictórico del encuadre y una osada utilización de los efectos especiales. Pero lo más interesante de este auténtico precursor del

cine de
ciencia-ficción
—sea cual sea su nacionalidad— es su gusto por la utopía, por la especulación con futuribles que apenas se adivinaban por aquella época: la exploración del Polo en **The Voyage to Artic**, las posibilidades bélicas de la aviación en **The Airship Destroyer**, fantasías sobre la hibernación en **Frezzing Mixture**, o los devastadores efectos de la aviación bélica en **The Aerial Anarchist**. Resulta curioso comprobar cómo su gusto por las aventuras en **The Voyage to Artic** —inspiradas tanto en el cine de Georges Méfiès como en la literatura de Jules Verne—, por la comedia con toques de *slapstick* en la serie **The Professor Patents**
Puddenhead's
, o su irónica mirada sobre los avances tecnológicos en **Frezzing Mixture**, derivó en una apocalíptica y desencantada visión de un futuro dominado por máquinas atroces, portadoras de muerte y destrucción en **The Aerial Anarchist**. Aún resultan sorprendentes las secuencias del bombardeo de la catedral de St. Paul o la descripción de los sufrimientos de la población civil.

Dentro de esta vía fatalista, el primer largometraje del cine británico —curiosamente, inscrito al género de ciencia-ficción—, titulado **The Pirates of 1920** (1911), narra las tropelías de unos piratas aéreos cuyos usos y modales no están muy lejos de los bucaneros de los siglos XVII y XVIII. También se efectúa un tímido coqueteo con el horror gótico en el film **The Duality of Man** (1910) —adaptación libre de la novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde*—, o simplemente, con el terror paracientífico en **Electric Transformations** (1910), de Percy Stow. Ya establecidas algunas de las vías temáticas que en los años venideros serán explotadas con mayor profundidad —la comedia, la utopía, la fábula apocalíptica y o terrorífica, la aventura futurista—, el cine de ciencia-ficción
inglés del periodo silente se adentra en una de las pesadillas más recurrentes entre los británicos: la invasión por parte de una potencia europea, perdiendo así la independencia que respecto al Continente les otorga su insularidad. **Home**
An Englishman's
(1914), de Ernest G. Batley, **If England Were Invaded** (1914), de

Fred W. Durrant, y **Wake Up!** (1915), de Laurence Cohen, especulan desde una perspectiva nacionalista con esa posibilidad, con el sombrío trasfondo de la Gran Guerra
(1914-1918).
Claramente propagandística, **Victory and Peace** (1918), de Herbert Brenon, producida en parte por el Ministerio de Información, describe el desarrollo de una hipotética invasión de Inglaterra por parte de un numeroso ejército alemán; invasión repelida gracias al arrojo del pueblo y el ejército británico. A caballo entre el melodrama y la épica bélica. **Victory and Peace** denuncia, con claros tonos alarmistas, los errores del sistema de defensa inglés ante tal eventualidad.

Finalizada la guerra, a lo largo de los años veinte el cine británico se olvida de la ciencia-ficción. Solamente **High Treason** (1929), de Maurice Elvey, mediocre imitación de la obra maestra de Fritz Lang, **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), se erige como excepción que confirma la regla. La aséptica realización de Elvey, animada por alguna poderosa secuencia, como aquélla en que un nutrido enjambre de aeronaves sobrevuela los cielos de Londres o la construcción de un gran túnel que unirá Gran Bretaña con el Continente, constata el letargo en el que, a partir de ese momento, caerá el cine de
ciencia-ficción
inglés. La importación de películas estadounidenses y alemanas, de mayor calidad artística y comercial, debilita a la frágil industria cinematográfica británica. La producción disminuye, tocando fondo en 1926, año en el que se produjeron 37 títulos, cifra apenas comparable a los 103 de 1919. En consecuencia, estudios como la London Film Co., y la Baker Company quiebran y desaparecen. Para remediar la situación, la Cámara de los Comunes adopta medidas proteccionistas, instaurando un sistema de cuotas de pantalla que entra en vigor el 1 de enero de 1928.

Entre tinieblas (1930-1955)

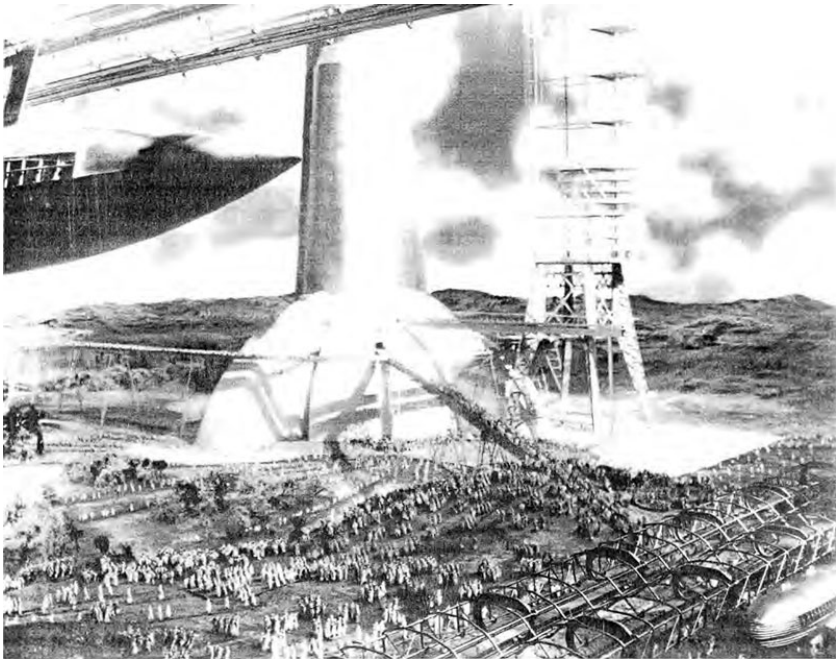
Durante la primera mitad de los años treinta, gracias a las leyes promovidas desde el gobierno, la industria fílmica inglesa se

recuperó lentamente de la grave crisis padecida la década anterior. El productor escocés John Maxwell
(1916-1982),
quien en 1929 financió uno de los pocos éxitos de taquilla del cine británico. **La muchacha de Londres** (*Blackmail*), de Alfred Hitchcok, funda la British International Pictures. Herbert Wilcox
(1892-1977)
construye los Imperial Studios, Michael Balcon
(1896-1977)
se encarga de guiar los destinos de Gainsborough Pictures y Gaumont-British y, por su parte, Alexander Korda
(1893-1956)
reflota la London Films Productions, todos ellos preparados para la realización de películas sonoras. Nuevas estrellas como Grace Fields, George Formby o Will Flay se ganan el favor del público, al lado de actores de carácter como Charles Laughton, Robert Donat o Merle Oberon. Paralelamente, nace una importante generación de documentalistas británicos influidos por las tesis de John Grierson
(1898-1956),
fundador del movimiento con **Drifters** (1929) e **Industrial Britain** (1933): Basil Wright John Taylor, Arthur Ellon, Edgar Anstey, Stuart Legg y Harry Watt serán sus más aventajados discípulos. Mientras tanto, sin descanso, las *majors* hollywoodienses toman posiciones dentro del país, distribuyendo mediante estratégicas alianzas sus películas de género. Éstas utilizarán Gran Bretaña como un inmenso plató para muchas de sus grandes producciones, atraídas por la profesionalidad de sus técnicos y actores —cfr. **Fire Over England** (1937), de William K. Howard, o **Adiós, Mr. Chips** (*Goodbye Mr. Chips*, 1939), de Sam Wood.

La vida futura

Corrían malos tiempos, pues, para la
ciencia-ficción
cinematográfica en Inglaterra. El auge de la producción fantástica de los Universal Studios abrió la caja de Pandora del llamado *british*

horror film: recordar la extraordiaria **El resucitado** (*The Ghoul*, 1932), de T. Hayes Hunter, **The Heart**
Tell-Tale
(1934), de Brian Desmond Hurst, o las grandguiñolescas producciones protagonizadas por Tod Slaughter, **Maria Marten, or The Murder in the Red Barn** (1935), **Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street** (1936), **Crimes at the Dark House** (1939), todas firmadas por George King, y **Never Too Late to Mend**
It's
(1938), de David McDonald. No es extraño que en este ambiente surgieran híbridos más cercanos al terror gótico como **El hombre que trocó su mente** (*The Man Who Changed His Mind*, 1936), de Robert Stevenson, o a la fantasía pura como **The Man Who Could Work Miracles** (1936), de Lothar Mendes. La película de Mendes, inspirada en un relato de H.
G. Wells,
es una simpática fábula sobre un modesto almacenero dotado de maravillosos poderes, que los dioses (!) le otorgan para juzgar a la humanidad: destacar sus eficaces efectos especiales y un notable elenco de actores —Roland Young, Joan Gardner, Ralph Richardson y Ernest Thesiger—. En cuanto al film de Stevenson, es una mediocre variante del tema del *mad doctor*, obsesionado por hallar el secreto de la eterna juventud mediante la transmigración de las almas: perjudicada por los vacuos toques melodramáticos del guión y una academicista realización, únicamente la notable actuación de Boris Karloff ofrece instantes de cierta inquietud.



La vida futura

Y en medio del erial, un oasis de exultante creatividad. **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), dirigida por William Cameron Menzies[3], con guión de H.
G. Wells
y Lajos Biro es, probablemente, como asegura Phil Hardy en su *The Aurum Film Encyclopedia of Science Fiction*, una de las cintas de
ciencia-ficción
más importantes de todos los tiempos. Aventurándose por la senda de la especulación científica, de la utopía. **La vida futura** es, singularmente, antiutópica: desestima el retrato idílico del mundo futuro, incidiendo en sus imperfecciones para elaborar una clara advertencia sobre las amenazas que acechan tras un progreso tecnológico desmesurado, huérfano de humanidad, de sentimientos. Es una tarea delicada ejercer de severo profeta de la ética científica sin caer en la demagogia. En líneas generales, el discurso de **La vida futura** hoy puede parecer un tanto ingenuo, pero en el fondo es un avezado precedente de preocupaciones mucho más modernas en el campo de la ciencia-ficción. Sin embargo, Cameron Menzies sale airoso del desafío gracias a una asombrosa capacidad para

mezclar imágenes en apariencia tan chocantes como narrativamente complementarias: la sequedad documental de las primeras secuencias bélicas vaticinan la cruda descripción de un mundo postapocalíptico, devastado por la guerra: la barbarie y la anarquía nos abocan luego a las maravillas científicas del siglo XXI, cuya lujuriosa magnificencia es equiparable a su frialdad. La notable inventiva visual de **La vida futura**, deliciosamente *naïf* despierta en el espectador, a partes iguales, optimismo y temor, exaltación y vacío.

Muy modestamente, en **El túnel transatlántico** (*The Tunnel*, 1936), su realizador, Maurice Elvey, participa de la fastuosa imaginación futurista exhibida por William Cameron Menzies en **La vida futura**, pero dejando a un lado sus «molestos» claroscuros filosóficos. La epopeya tecnológica que supone construir un túnel submarino entre Gran Bretaña y los Estados Unidos es el nudo gordiano de la narración, perfumada con todos los tópicos posibles al respecto —patriotismo, sacrificio personal y voluntad de hierro por parte de todos los implicados—. Todavía resultan atractivos los efectos especiales de Whitehead,
Guidobaldi & Stroppa,
y los decorados de Ernö Metzner, a caballo entre el *Streamline Moderne* y la vanguardia arquitectónica soviética de los primeros años treinta.

Intuyendo el estallido de un inminente conflicto bélico en Europa, el cine británico emplea la
ciencia-ficción
como elemento propagandístico, curiosamente, operando según los cánones acuñados durante la Gran Guerra: el pánico a la invasión y al ataque masivo desde el Continente. Títulos como **Midnight Menace** (1937), de Sinclair Hill, o **Q Planes** (1937), de Tim Whelan, son mediocres producciones de serie B que giran en torno a las actividades perversas de espías o sobre cómo los valientes soldados del imperio neutralizan la operatividad de sofisticadas armas enemigas. Por contra, ya inmersos en los desastres de la Segunda Guerra Mundial, **Give Us the Moon** (1944), de Val Guest, y **Times Flies** (1945), de Walter Forde, se decantan por la comedia. **Times Flies** ironiza sobre el tema tan wellesiano de los viajes por el tiempo, mientras que **Give Us the Moon** es una comedia

«futurista», ambientada en 1947, donde en medio de la euforia de la victoria el propietario de un hotel toma contacto con una organización llamada «El elefante blanco», cuyos miembros se niegan a trabajar imbuidos por un feroz sentido hedonista de la vida.

Pero a lo largo de la contienda, los esfuerzos de la industria cinematográfica británica daban la espalda a tales frivolidades. Filmes como **Dover Frontline** y **Christmas Under Fire**, ambas de 1940, **Target for Tonight** (1941), **Coastal Command** (1942) y **Fires Were Started** (1943), realizados por la Crow Film Unit o Film Centre, intentaban dar apoyo moral a una población castigada por los bombardeos y el dolor. Tal como exclamó John Grierson, «*merece la pena recordar que este grupo de documentalistas no nació tanto por su amor al cine en si como por su amor a la educación de la nación*». Ya concluido el conflicto armado, **Counterblast** (I948), de Paul L. Stein, aparece como un anacronismo. La cinta narra las tropelías de un científico alemán, huido de un campo de prisioneros, decidido a propagar por toda Inglaterra un virus mortal de su invención. El guión de Jack Whittingham, maniqueista y violento, tuvo su justa ilustración en el estilo seco y sórdido del realizador Paul L. Stein, más cercano al género negro que a la ciencia-ficción.

El fin de la guerra trajo consigo grandes cambios sociales y políticos para Gran Bretaña[4]. los cuales se tradujeron en una notable pérdida de espectadores para el cine inglés[5], El gobierno, a través de la National Finance Corporation, apoyó a las pequeñas compañías y empresas de producción, ancladas en la más rancia tradición fílmica del país: el cine bélico de espíritu revanchista mediante títulos como **The Cruel Sea** (1953), de Charles Freud, o **The Cokltiz Story** (1955), de Guy Hamilton; plúmbeas adaptaciones literarias de *qualité* del tipo **The Browning Version** (1951) y **La importancia de llamarse Ernesto** (*The Importance of Being Ernest*, 1952), ambas de Anthony Asquith; comedias costumbristas como **Genoveva** (*Genevieve*, 1953), de Henry Cornelius, o **The Belles of St. Trinian** (1954), de Frank Launder y Sidney Gilliat.

El experimento del doctor Ouatermass

En armonía con el conjunto hallamos burdas parodias sobre la ciencia-ficción
como **Duke**
Mr. Drakes's
(1951), de Val Guest —un pato expuesto a la radiación pone huevos explosivos (!)—, la irregular comedia **El hombre vestido de blanco** (*The Man in the White Suit*, 1951), de Alexander MacKendrick —donde un idealista científico, inventor del tejido perfecto que no se mancha ni se arruga, se enfrenta a la avariciosa industria textil inglesa—, o una ridícula mezcla de cómic e historia de espías titulada **The Gamma People** (1955), de John Gilling. No era un panorama muy alentador, pero siempre cabía la posibilidad de lo extravagante, como **She Devil from Mars** (1954), de David McDonald[6].

¿Existe la guerra de sexos más allá de nuestro mundo? A tan delirante cuestión responde **She Devil from Mars**, cuyo mayor atractivo reside, precisamente, en tan curiosa idea argumental. La marciana Nyah (Patricia Laffan) —ataviada con una larga capa negra, como un vampiro— procede de una sociedad de mujeres sin hombres, erradicados después de un cruento conflicto sexista, en busca de terrestres que contribuyan a la repoblación del planeta rojo. Pero pronto tan suculento punto de partida es neutralizado por el convencionalismo. A toda una galería de personajes estereotipados —la modelo Insatisfecha de su trabajo, el reportero aguerrido, el científico sermoneador, la joven tabernera enamorada de un convicto de buen corazón…—, se suman los delirios conquistadores de la amazona Nyah, extraviada en medio de las ásperas *Highlands* de Escocia, en medio de las cuales sólo haya una posada cuya patrona, diríase que ajena a la amenaza alienígena, se empeña continuamente en preparar tazas de té para sosegar a sus agitados compañeros de aventuras (!!!).

Quatermass II

Apenas interesa la plástica *démodé* de **She Devil from Mars** —platillos volantes aparte—, evocadora del novelesco cine melodramático de la época —ubicua nocturnidad, páramos desolados, una mansión pródiga en rincones oscuros y destartaladas buhardillas, cortinas que ocultan presencias amenazadoras…—. La ciencia-ficción
británica en la pantalla estaba domesticada y apelmazada; todo era calma y sopor, hasta que llegó **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*, 1955), de Val Guest.

La fuerza de su mirada (1955-1969)

Al inicio de **El experimento del doctor Quatermass**, los arrumacos de una joven pareja, en el pajar de una apacible granja inglesa, son interrumpidos por la estrepitosa caída de un cohete espacial en las cercanías. El especialista David Pirie, en *A Heritage of Horror, A English Gothic Cinema*
1946-1972

, comenta irónicamente que supone la exacta metáfora de la violenta irrupción de Hammer Films en la abúlica placidez de la industria fílmica británica. Sobradamente conocida la importancia histórica de la pequeña productora, a partir de **El experimento del doctor Quatermass** su impacto en la evolución del cine fantástico moderno será crucial[7].

Anteriormente Hammer tanteó el género en 1953 con la discreta **Spaceways** —acartonado *thriller* sobre la «carrera» espacial inglesa — y la notable **Four Sided Triangle**, ambas de Terence Fisher. Lo más interesante de esta última reside en el tono intimista que Fisher emplea para narrar una tragedia amorosa con trasfondo científico, el cual no se rompe ni siquiera en las vistosas secuencias de los experimentos. Tono que no excluye, mediante las pinceladas justas, la turbulencia de la situación y de los personajes —la luz que ilumina siniestramente el rostro de Bill; la escena en la que Bill acaricia el conejo que ha duplicado y mira, dentro del mismo plano, a Lena, el objeto de su deseo y de su futuro experimento; la expresión de Lena al consentir que Bill la «duplique»; ese momento extraordinario en que Lena ve a su doble, Helen, por la ventana.

El experimento del doctor Quatermass, junto a Quatermass II (1957), de Val Guest, y **X the Unknown** (1957), de Leslie Norman, componen un tríptico donde la amenaza se halla desprovista de las reaccionarias connotaciones ideológicas del cine estadounidense de la época. El drama se concentra tanto en los personajes —cfr. la terrible mutación de Victor Caroon (Richard Wordsworth) en **El experimento del doctor Quatermass**— como en la sociedad a la que pertenecen —«lo desconocido» que devora y consume cualquier forma de vida a su paso en **X the Unknown**—, o en ambos frentes a la vez —la invasión extraterrestre de **Quatermass II**. Pero lo que estos filmes ponen de relieve es la inminente llegada casi bíblica del Apocalipsis, bajo las formas más insospechadas. Tal sentimiento cósmico de pérdida y horror halla su más depurada expresión en la pantalla a través de la extraordinaria **¿Qué sucedió entonces?** (*Quatermass and the Pit*, 1967), de Roy Ward Baker, tercera entrega de la serie Quatermass[8], Aquí, el origen del hombre se mezcla con la llegada de una agónica civilización extraterrestre destruida por el Mal; las leyendas sobre brujería y apariciones fantasmagóricas se superponen al estudio del

cerebro humano; el rudo descubrimiento de nuestros orígenes choca con el despertar del mal que mató a los alienígenas primigenios. Del tono documental de **El experimento del doctor Quatermass. Quatermass II** y **X the Unknown** —gracias a la fotografía en blanco y negro de Gerald Gibbs— pasamos al ambiente angosto y malsano, es decir, decididamente gótico, de **¿Qué sucedió entonces?** —imputable a la barroca puesta en escena de Ward Baker—, típica de los estudios Hammer.

Frankenstein and the Monster from Hell

Mezclando pragmatismo y una pose levemente quijotesca, la figura del idealista y autoritario científico Bernard Quatermass, interpretado por Brian Donlevy —especie de trasunto cinematográfico del Profesor Challenger ideado por Conan Doyle—, será determinante para conjurar los peligros venidos del espacio exterior en **El experimento del doctor Quatermass** y **Quatermass II**. Quatermass es capaz de llevar a la práctica las más fantásticas teorías, y de enfrentarse a lo desconocido con la misma determinación y temeridad con que desafía a burócratas, políticos y militares. La cínica visión que Hammer dará del *stablishment* a través de sus aventureros paracientíficos se agudiza con el Dr. Royston encarnado por Dean Jagger en **X the Unknown** y el Quatermass personificado por Andrew Keir en **¿Qué sucedió entonces?** —los cuales, a su vez, retoman el perfil esotérico y reflexivo del Dr. Hesselius y John Silence, héroes literarios ideados, respectivamente, por Sheridan Le Fanu y Algernon Blackwood—, desvelando la incompetencia de las autoridades para proteger a la sociedad, a la humanidad.

El éxito de **El experimento del doctor Quatermass** provocó el

nacimiento de una auténtica Edad de Oro del cine de ciencia-ficción
británico. Por ejemplo, la pequeña compañía Eros Film produjo una serie completa de títulos delirantes como **The Fiend Without a Face** (1957), de Arthur Crabtree —que trata sobre cerebros mutantes que vampirizan la médula espinal de sus presas—. **The Man Without Body** (1957), de M. Lee Wilder —centrada en un sabio desquiciado que pretende transplantarse a sí mismo la cabeza incorrupta de Nostradamus (!)— o **The Strange World of Planet X** (1957), de Gilbert Gunn —increíble relato sobre la repulsiva mutación de unos insectos por culpa de unos experimentos en la atmósfera (!!!).

The Revenge of Frankenstein

Los tres filmes, de estilo descuidado, ambiente sórdido y pródigos en efectos truculentos, ansiaban combinar lo macabro con la ciencia-ficción, sin alcanzar el equilibrio por otras propuestas de similares características.

Por ejemplo, infinitamente más lograda e interesante, encontramos **The Trollenberg Terror** (1958), de Quentin

Lawrence, con guión de Jimmy Sangster basado en el serial televisivo de Peter Key. Dotado de una notable y lúgubre atmósfera. **The Trollenberg Terror** narra el descubrimiento, en lo alto de un pico suizo, de unos espantosos alienígenas ocultos tras una nube radiactiva, capaces de animar cadáveres a fin de lograr sus retorcidos fines: decapitar humanos para alimentarse de su masa encefálica. La sencillez de la puesta en escena no escatima instantes truculentos —la secuencia nocturna de la cabaña, donde unos montañeros son atacados por los *aliens*—, ni una progresiva tensión dramática —el rescate de la niña a manos de uno de los protagonistas; el asedio del complejo científico…—, convirtiendo a **The Trollenberg Terror** en una de las propuestas más interesantes del periodo. Mucho más que la soporífera **The Abominable Snowman** (1957), de Val Guest —arrítmico descubrimiento del Yeti por un siempre excelente Peter Cushing en su papel de científico visionario—, la risible **First Man into the Space** (1958), de Robert Day —desangelado *remake* de **El experimento del doctor Quatermass**—, o las mediocres *monster movies* **Behemoth, the Sea Monster** (1958) y **Gorgo** (*Gorgo*, 1960), las dos dirigidas por Eugène Lourié.

Al mismo tiempo, Hammer dio salida a una estimulante mezcolanza entre el horror gótico y la
ciencia-ficción
gracias a su excelente serie sobre el mito del barón Frankenstein y su Criatura, especialmente en aquellos títulos dirigidos por Terence Fisher —**La maldición de Frankenstein** (*The Curse of Frankenstein*, 1957), **The Revenge of Frankenstein** (1958), **Frankenstein Created Woman** (1967)—, sin olvidar la desigual e interesante propuesta de Freddie Francis —**The Evil of Frankenstein** (1964)—, seguidas por las inquietantes, mórbidas y definitivamente bellas, inolvidables, **El cerebro de Frankenstein** (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969) y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973), ambas de Terence Fisher, o la malograda **El horror de Frankenstein** (*Horror of Frankenstein*, 1970), de Jimmy Sangster. Curiosamente, en tan difícil terreno, parafraseando a José María Latorre, se reflexiona de manera casi filosófica sobre la dificultad de rectificar el sentido de la ética con miras a alcanzar nuevas metas científicas. Algo que, por desgracia, no es extrapolable a **Corridors**

of Blood (1958), de Robert Day, o **Doctor Coffin**
Blood's
(1960), de Sidney J. Furie, las cuales buscan infructuosamente conciliar ciencia-ficción, terror y moral(ismo).

Dentro de ese sentimiento apocalíptico tan ligado al cine de ciencia-ficción
inglés, no debemos olvidar la interesantísima **The Day the Earth Caught Fire** (1962), de Val Guest. Con un tétrico tono documental —beneficiado por la naturalista puesta en escena y la contrastada fotografía en blanco y negro de Harry Waxman…— Guest nos cuenta cómo la Tierra se aproxima lenta e inexorablemente hacia el Sol, después de unas desafortunadas pruebas nucleares que la desvían de su órbita. Las primeras e impresionantes imágenes que abren el film —una rítmica sucesión de planos mostrando un Londres castigado por el sol, cubierto de polvo, pavorosamente deshabitado, con el lecho del Támesis seco y ajado…—, nos advierten del sentido y poética de la película. La desintegración de la humanidad hasta sus fibras más nobles e intimas, condenada por la locura tecnológica (¿armamentística?) de sus líderes políticos y científicos. La inmisericorde mirada del realizador capta cómo el horror y la locura van corrompiendo esa fibra hasta sólo dejar espacio al vacío.

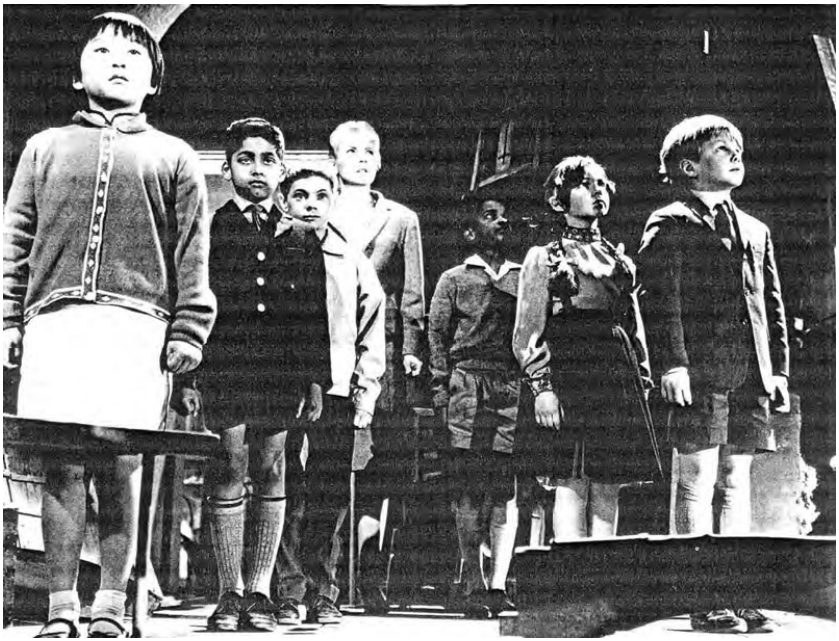
En esta línea se enmarca la abstracta **Village of the Damned** (1960), de Wolf Rilla, basada en la magnífica novela de John Wyndham *Los cuclillos de Midwich* (1957), Tras veinticuatro horas de extraño letargo, los habitantes del pequeño pueblo de Midwich descubren que todas las mujeres del lugar están embarazadas. Transcurridos los nueve meses preceptivos, alumbran a unos niños albinos de prodigiosa inteligencia y carentes de todo sentimiento humano; los hijos mestizos de una raza extraterrestre que pretende dominar la Tierra. La puesta en escena de Wolf Rilla, deliberadamente sobria, crea una densa atmósfera de terror a través de imágenes que pervierten la lógica de lo cotidiano; los planos iniciales del film, mostrando a los vecinos de Midwich presos del sueño, en medio de actividades tan triviales como viajar en autobús, planchar o ir de compras; el tractor que da vueltas sin cesar alrededor de un árbol, o el agua que mana de un grifo abierto hasta rebosar en la pila; el rostro desolado de la adolescente embarazada

sin haber mantenido relaciones sexuales; la peregrinación nocturna por las calles del pueblo de mujeres preñadas dirigiéndose hacia el hospital[9]… En 1963, **Children of the Damned**, de Anton M. Leader, efectuó una peculiar variante de la novela de John Wyndham.

Village of the Damned

Seis niños de diferentes razas y nacionalidades son tutelados por científicos de la Unesco al descubrirse que tienen extraños superpoderes mentales; sin embargo, pronto descubrirán la terrible verdad que se agazapa tras sus rostros impasibles… Leader exhibe un estilo aún más espartano y gélido que el de Wolf Rilla, basado en un montaje de ritmos acompasados que engarza planos estáticos, sin apenas movimientos de cámara, repletos de rostros expectantes, gestos tensos. **Children of the Damned** supera a su predecesora en cuanto no se produce un choque evidente entre la normalidad y lo fantástico, sino una oleada de inquietud, un rictus de miedo, gracias a la oscilación entre la sequedad de un informe científico y los detalles sórdidos, crueles, e incluso poéticos. Algo que, por desgracia, se halla ausente en **The Day of the Triffids** (1963), de Steve Sekely —y un no acreditado Freddie Francis—, penosa adaptación de otra excelente novela de John Wyndham, *El día de los trífidos* (1956), reducida a la categoría de vulgar fábula «con»

monstruos, carente de nervio.



Children of the Damned

Situada en las antípodas de las cintas antes reseñadas, tenemos la serie sobre el agente secreto James Bond, 007, auspiciada por Harry Saltzman y Albert R. Broccoli, que inició su andadura oficialmente en 1962 con **Agente 007 contra el doctor No** (*Doctor No*), de Terence Young, mezcla de
ciencia-ficción
y la narrativa de espías. Su esquiva asociación con el género viene dada por sus argumentos pseudoapocalípticos, por la copiosa exhibición de *gadgets* e improbable parafernalia militar. La serie se popularizó a partir de **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, 1964), de Guy Hamilton, **Operación Trueno** (*Thunderbolt*, 1965), de Terence Young, y **Sólo se vive dos veces** (*You Only Live Twice*, 1966), de Lewis Gilbert, donde se adoptó definitivamente el delirante formato de cómic que ha marcado el paso por la gran pantalla del personaje creado por Ian Fleming durante casi cuatro décadas. Por otra parte, sin constituirse oficialmente en serie, las primeras colaboraciones entre el productor Charles Schneer y Ray Harryhausen, realizadas con dinero y técnicos ingleses, también

eran híbridos que flirteaban entre la
ciencia-ficción
y la fantasía pura. **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, 1961), de Cy Enfield, y **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1964), de Nathan Juran, son simpáticas producciones que combinan el talento de Harryhausen para crear absorbentes sensaciones visuales con un excelente sentido del ritmo narrativo y de la aventura. Algo que no puede decirse del díptico **Dr. Who y los Daleks** (*Dr. Who and the Daleks*, 1965) y **Daleks - Invasion Earth 2150 A. D.** (1966), ambas dirigidas por Gordon Flemyng y producidas por Milton Subotsky y Max J. Rosemberg. Se trata de sendas adaptaciones a la gran pantalla del popular serial televisivo creado por Terry Nation, donde el Dr. Who (Peter Cushing), sabio despistado y entrañable, se enfrenta a unos pérfidos extraterrestres-robots cuya única ansia es destruir y matar. Marcadas por una estética *pop* nada estimulante y por un ridículo sentido del humor, la pedestre realización de Flemyng no contribuye a mejorar las cosas, sino todo lo contrario. Queda, en medio del desastre general, el neurótico pavor a la invasión, a la guerra, inherentes al cine de
ciencia-ficción
británico; primero, patente en los humanoides pacifistas que se niegan a utilizar la violencia para repeler la invasión de los Daleks en **Dr. Who y los Daleks**; luego, en la perturbadora visión de Londres arrasado por los belicosos engendros metálicos en **Daleks - Invasion Earth**
2150 A. D.
[10].

Aunque el cine de horror disfrutó de una situación de privilegio en el transcurso de los años sesenta, la
ciencia-ficción
británica de la época, rica en matices y propuestas, podía permitirse el lujo de alternar comedia ligera —**Un ratón en la luna** (*The Mouse on the Moon*, 1962), de Richard Lester—, o secuelas de éxitos estadounidenses en clave de melodrama gótico —**The Curse of the Fly** (1965), de Don Sharp—. También recuperó exóticos personajes como Fu-Manchú desde una óptica jamesbondesca —**El regreso de Fu-Manchú** (*The Face of Fu Manchu*, 1965), de Don Sharp, **Las novias de Fu-Manchú** (*The Brides of Fu Manchu*, 1966) o **La**

venganza de Fu-Manchú (*The Vengeance of Fu Manchu*, 1967), de Jeremy Summers—, o dio vía libre a estremecedores documentales de reconstrucción como el impresionante **El juego de la guerra** (*The War Game*, 1966), de Peter Watkins, cuyo ácido contrapunto estaba en comedias surrealistas como **The Bed Sitting Room** (1968), de Richard Lester, donde se ofrece una visión, a la par negra e hilarante, de la vida tras la III Guerra Mundial. No obstante, las películas que hacían brillar con luz propia el cine de ciencia-ficción inglés eran otras, capaces de combinar el espíritu de la serie B al estilo europeo —presupuestos bajos y rodajes rápidos, guiones eficaces y excelentes actores de carácter, decorados atractivos y funcionales combinados con discretos pero eficaces efectos especiales, la profesionalidad y personalidad de los realizadores imponiéndose a las limitaciones de todo tipo…—, con trabajos personales dotados de cierto sentido de la experimentación.

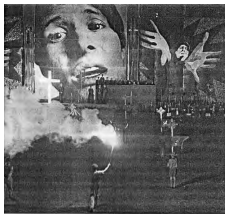
Las novias de Fu-Manchú

Dentro de la primera categoría se encuentran algunas obras de virtudes limitadas, otras de morboso encanto, pero todas de

probada solidez artesanal: **The Night Caller** (1965), de John Gilling —inquietante *thriller*, de estilo seco y sórdido, sobre unos alienígenas procedentes de Ganimedes que secuestran mujeres para experimentos genéticos—; **Invasion** (1966), de Alan Bridges —otro angustioso relato sobre el sempiterno conflicto entre humanos y extraterrestres, ambientado en un tenebroso hospital, y cuya notable fotografía expresionista, mérito del operador James Wilson, es el logro creativo más llamativo del film—; **El hombre proyectado** (*The Projected Man*, 1967), de Ian Curteis —rutinaria variación del científico víctima de sus propios experimentos, sin más interés que la tosca textura sádica de ciertas secuencias protagonizadas por el sabio deformado—; **El deseo y la bestia** (*The Blood Beast Terror*, 1967), de Vernon Sewell —protagonizada por el inolvidable Robert Fleming, el Dr. Hichcock de Riccardo Fredda, la película es una excelente mixtura de
ciencia-ficción
y atmósferas nauseabundas, que narra las consecuencias de mutar gigantescos insectos vampíricos con aspecto humano…—; la trilogía **The Earth Dies Screaming** (1964), **El mundo en peligro**
S. O. S.
(*Island of Terror*, 1967) y **Night of the Big Heat** (1967), dirigidas por Terence Fisher para la minúscula productora Planet Films —destacar el vigor narrativo y atinado sentido del suspense que la puesta en escena de Fisher, pese a la evidente escasez de medios, insufla a tan trillados materiales dramáticos: recordar la escena en que Violet (Vanda Godsell), trasmutada en *zombie* por entes alienígenas, con sus ojos blancos y semblante obtuso, mata a Quinn (Dennis Price) en **The Earth Dies Screaming**; el instante en que el Dr. Stanley (Peter Cushing) es atacado por uno de los monstruos devoradores de huesos, y a fin de salvar la vida, se amputa la mano atrapada con una hacha en **S. O. S El mundo en peligro**; la espantosa muerte del vagabundo (Sidney Browley), rodeado por la oscuridad de una caverna en **Night of the Big Heat**[11].

El regreso de Fu-Manchú

A su vez, realizadores como Joseph Losey con **Estos son los condenados** (*The Damned*, 1963), **Basil Dearden y su El extraño caso del doctor Longman** (*The Mind Benders*, 1963), o Peter Watkins a través de **Privilegio** (*Privilege*, 1967), ofrecían una visión sobre la
ciencia-ficción
inglesa desprovista de convenciones, de ideas lineales. En este sentido, **El extraño caso del doctor Longman**, con el tema del espionaje a modo de excusa, se adentra en las simas psicológicas del científico obsesionado con sus experimentos. El Dr. Longman (Dirk Bogarde), al reconstruir el experimento sobre la capacidad mental humana que llevó a la muerte a su mentor, hace suyo el enfermizo determinismo de aquél. Dearden reconoce los interrogantes íntimos, personales, que acompañan a la ciencia y sus profetas, tomando la subjetividad como punto de partida de la experiencia científica.

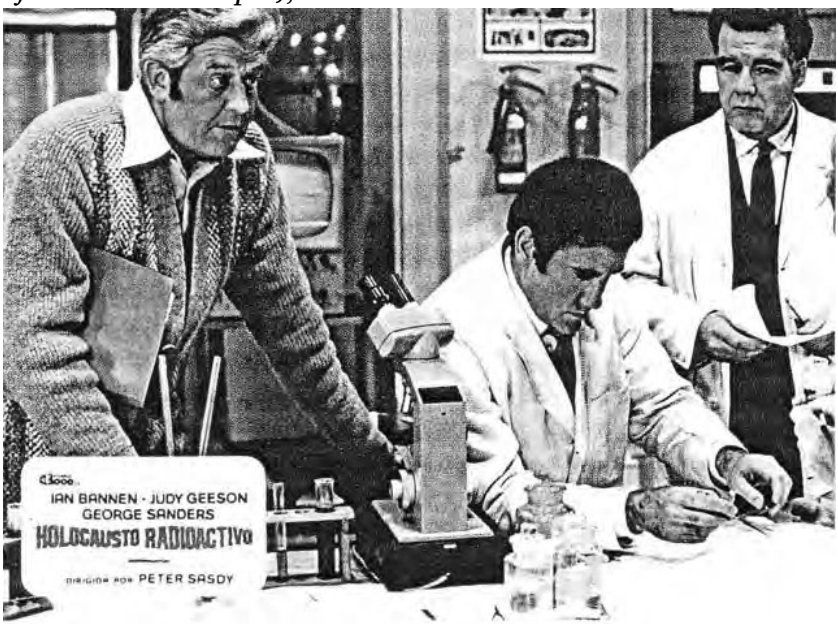


Privilegio

Su narrativa gélida y desconsolada, circunspecta y desgarrada, despliega todas sus cualidades turbias y a la par sensuales cuando Longman se introduce en el tanque de «privación» donde se desarrolla el experimento: es el macabro encuentro del hombre con sus límites, con sus auténticos; temores y ansiedades. ¿Cuando Ken Russell rodó **Viaje alucinante al fondo de la mente** (*Altered States*, 1981) tenía en mente película de Basil Dearden? Es muy posible que sí. Como también Peter Watkins debió pensar *La naranja mecánica* de Anthony Burgess cuando rodó **Privilegio**: con su característico y abrupto estilo, la odisea del mesiánico ídolo del *rock* Steven Shorter, Paul Jones, pone de relieve los diversos mecanismos empleados por el Estado y la Iglesia para anular el inconformismo combatiente de la juventud, para anular sus mentes. Las letras y las canciones de Shorter son la expresión del *stablishment*, e irónicamente, cuando se rebela, muere arrollado por sus *fans*. Watkins, adelantándose a su tiempo, desenmascara a una supuesta contracultura como elemento de alienación, de adocenamiento, en manos del Sistema. Un Sistema que, tal y como evidencia **Éstos son los condenados**, se atreve a experimentar con los efectos de la radicación atómica, indiferente a las connotaciones éticas del experimento. Losey, a pesar de su menguada respiración, traza imágenes tan angustiosas como la de los infantes aislados en una supuesta cámara de protección, comunicándose con sus padres a través de un circuito cerrado de televisión. Quizá el pesimismo ideológico de las obras aquí citadas era el preludio de acontecimientos más funestos que afectarían al posterior desarrollo del cine de
ciencia-ficción
en Gran Bretaña.

Más dura será la caída (1968-2000)

En 1968 el cine de ciencia-ficción sufrirá una notable conmoción a raíz del estreno de **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*), de Stanley Kubrick, **El planeta de los simios** (*The Planet of the Apes*), de Franklin J. Schaffner



y **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the Living Dead*), de George A. Romero. Hasta la irrupción de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), de George Lucas, el género vivió marcado por la influencia de estas tres películas, debatiéndose entre la búsqueda de nuevas fórmulas visuales que aportasen una mayor complejidad intelectual a sus contenidos, a caballo entre la metafísica más aguerrida y el *pulp* apocalíptico, entre la plástica antiutópica y el desgarro documental, hurgando en otros géneros, principalmente el terror.

Títulos como **Luna cero dos** (*Moon Zero Two*, 1969), de Roy Ward Baker —risible *western pop*/espacial auspiciado por Hammer Films—, **La carrera de la muerte** (*Scream and Scream Again*, 1969), de Gordon Hessler —de nuevo, la peripecia del científico loco que ansía crear una raza de superhombres—, o **El monstruo** (*I. Monster*,

1970), de Stephen Weeks —enésima y olvidable versión para la gran pantalla de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*—, demuestran que el cine de
ciencia-ficción
británico se adaptaba mal a los nuevos tiempos. Durante los años setenta todavía se rodaron algunas obras que mantuvieron viva, de manera muy desigual, la imagen de un género dotado de cierta entidad: de la acidez moral de **Contaminación** (*No Blade of Grass*, 1970), de Cornel Wilde —donde en un mundo devastado por un virus letal, una familia tradicional lucha por sobrevivir entre la barbarie y el caos—, a la comicidad gruesa de **Percy** (1971), de Ralph Thomas —el receptor del primer trasplante de pene del mundo (!) intenta reconstruir la vida sexual del anterior propietario del miembro—; del terror ecológico de **Holocausto radiactivo** (*Doomwatch*, 1972),

de Peter Sasdy —los habitantes de la isla de Balfe mutan espantosamente a causa de un vertido químico—, al horror gratuito de **The Mutations** (1973), de Jack Cardiff —nueva variante del científico loco que convierte a inofensivas plantas en peligrosas criaturas carnívoras—; del tono tragicómico de **Digby, the Biggest Dog in the World** (1973), de Joseph McGrath —las peripecias de un perro doméstico que, por culpa de un nuevo alimento proteínico, crece desmesuradamente—, a la curiosa mezcla de film de espías,

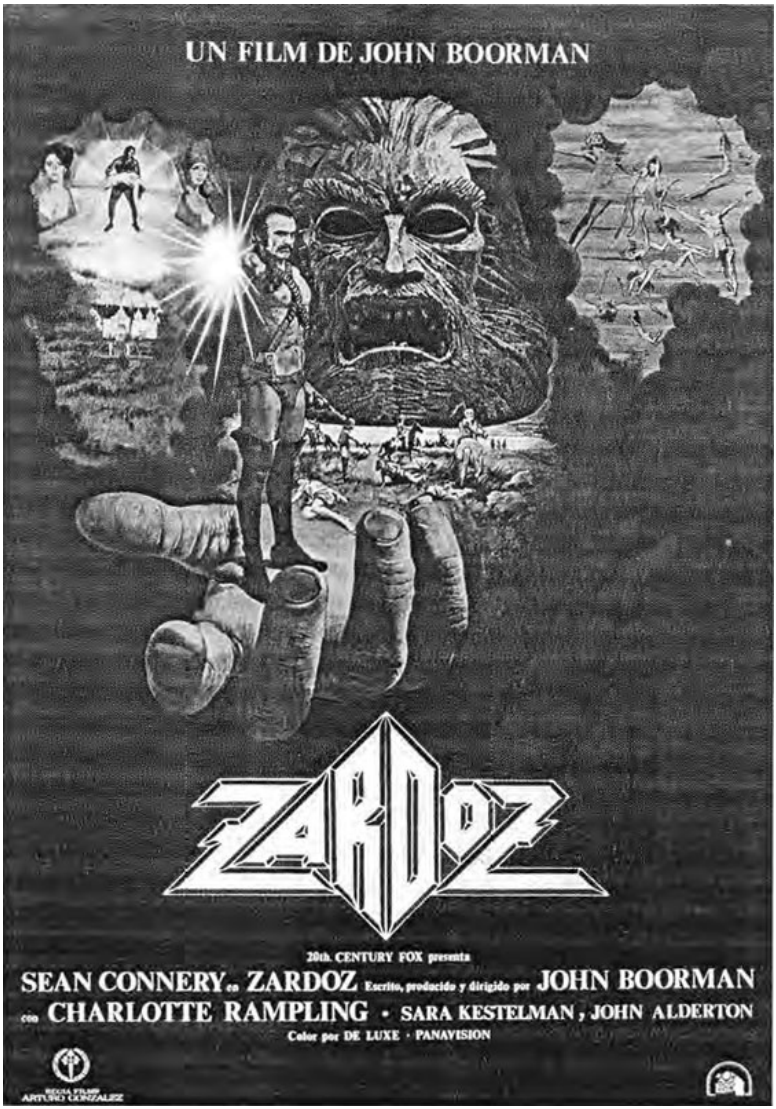
ciencia-ficción
y *thriller* de **La máscara de acero** (*Who?*, 1974), de Jack Gold —donde un científico americano, tras sufrir un accidente en la frontera con la URSS y salvar la vida gracias a los médicos soviéticos, regresa a su país convertido en un *cyborg*—[12].

Empero, urge reseñar que el cine inglés en general apenas atraía público a las salas —lo cual no es de extrañar viendo engendros como **En el corazón de la Tierra** (*At the Core*
Earth's
, 1976) y **Los conquistadores de Atlantis** (*War Lords of Atlantis*, 1977), ambas de Kevin Connor— sumiendo a la industria audiovisual británica en una grave decadencia. Además, la progresiva colonización cultural desplegada por Hollywood, la cual empezó por la financiación y las infraestructuras, agravó el irreversible proceso de descomposición industrial. Las ventajas fiscales que ofreció a partir de los primeros años setenta el gobierno, unida a la contrastada profesionalidad de los técnicos locales y la existencia de grandes y muy bien equipados estudios —Pinewood, Borehamwood, Elstree…—, facilitaron rodajes cómodos y baratos al cine estadounidense, que convirtió Gran Bretaña, definitivamente, en una sucursal de las *majors*. Más tarde, en una segunda fase se importaron directores con cierto talento que vieron en Hollywood una salida laboral más que provechosa. No en vano, el mejor film de
ciencia-ficción
«inglés» de los años setenta, **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, es una producción norteamericana rodada íntegramente en Gran Bretaña, con realizador y técnicos ingleses.

En medio de tan funesta coyuntura, **Zardoz** (*Zardoz*, 1974), de John Boorman, aparece como la última cinta de
ciencia-ficción
británica valiente, sugestiva, irreductible a normas y clasificaciones. La críptica disquisición filosófica de Boorman sobre la libertad y la muerte, interrelacionada con el papel siniestro de la tecnología, actúa casi como metáfora de la situación a la que, a partir de esos años, se verá abocado el género dentro del cine inglés: los habitantes del Vortex, raza de pensadores y científicos que han alcanzado la inmortalidad artificial, son ese Hollywood que se

solaza en la miseria y el caos que preside la vida de los individuos que habitan las Tierras Exteriores, el cine británico sin personalidad ni estructura industrial. **Zardoz** no es únicamente un film «de» ciencia-ficción
sino «sobre» la ciencia-ficción. Por un lado, hay una disertación moderadamente idealista alrededor de las libertades reales del hombre enfrentadas a la tecnocracia, la cual no ha conducido a la humanidad más que al desastre. Y por otro, una respuesta práctica y teórica a la agónica situación del cine de
ciencia-ficción
británico, engullido por la maquinaria fílmica norteamericana.

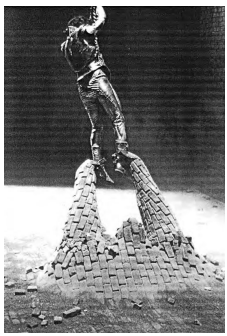
La libre dramaturgia visual desplegada por John Boorman en **Zardoz** intuye que, de las concepciones del mundo más duramente deterministas, puede extraerse un fiero deseo de libertad individual. Probablemente porque la voluntad y el libre albedrío sólo saben triunfar abriéndose paso en la dura piedra de la necesidad. De este modo, las imágenes de **Zardoz** mezclan, con desigual resultado, existencialismo, ironía y abstracción filosófica. La angustiosa tristeza de las Tierras Exteriores donde los *Outlands* merodean amenazados por los Exterminadores que sirven al Vórtex; las apariciones de la nave/máscara/dios; el contraste entre la brutalidad y desolación de los páramos y la relamida decoración *pop* del Vórtex; el tono seco y agresivo de la narración, acentuado por su casi experimental utilización del color —extraordinaria la fotografía de Geoffrey Unsworth—, el sonido y la música, los efectos especiales y el montaje, apoyados por extrañas



angulaciones de cámara, son, en suma, una poética provocación plástica frente a las mediocres convenciones visuales que presidían el género desde los USA.

El mundo lívido y barroso de **Zardoz**, con sus pegajosas brumas y grotescas figuras deambulando por el vacío, alude a la tétrica situación en la que malvive el cine de
ciencia-ficción
inglés de los años ochenta. Esporádicos destellos de talento se

detectan en algunas obras como **1984** (*1984*, 1984), de Michael Radford —academicista ilustración del clásico de George Orwell—, o **Underworld** (1986), de George Pavlou —*thriller* paracientífico escrito por Clive Barker, donde un sabio loco crea unos mutantes asesinos que moran en el subsuelo londinense—. Los bodrios abundan, al estilo de **Krull** (*Krull*, 1983), de Peter Yates —deslucida mezcla de *sword and sorcery* y *space opera*—, **Prisoners of the Lost Universe** (1983), de Terry Marcel —burda fantasía sobre mundos paralelos aderezada con artes marciales—, **Lorca and The Outlaws** (1985), de Roger Christian —infantil *space opera* protagonizada por unos adolescentes que se enfrentan a un ejército de robots—, o **Biggles** (*Biggles*, 1985), de John Hough —la respuesta británica a **Regreso al futuro** (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, localizada en la Primera Guerra Mundial…—, confundiéndose con híbridos anglo-estadounidenses: **Saturno 3** (*Saturn 3*, 1979), de Stanley Donen y John Barry —enésima variante del robot que toma una conciencia de sí mismo «demasiado humana»—, o **Life Force - Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper —pirotécnica adaptación al cine de la memorable novela de Colin Wilson *Los vampiros del espacio* (1975)—. Que el producto audiovisual más interesante de la
ciencia-ficción
británica sea el televisivo **Max Headroom**[13] subraya con mayor virulencia si cabe esta desoladora situación.



Brazil

Títulos como **Brazil** (*Brazil*, 1984), de Terry Gilliam, o **La prometida** (*The Bride*, 1985), de Franc Roddam, son, remachando el tópico, la necesaria excepción que confirma la regla. **Brazil** es una imaginativa, casi delirante revisión estética del sórdido mundo

que George Orwell describió en *1984*, donde fantasía y realidad coexisten en la vida de Sam Lowry (Jonathan Pryce), acentuando aún más si cabe el lóbrego entorno social, laboral y político en que habita. **Brazil**, pese a su estimulante espíritu anárquico, a su sorprendente puesta en escena, acaba siendo demasiado caótica y prolija. En la también desigual película de Franc Roddam **La prometida** se reinterpreta el mito frankensteiniano desde una óptica claramente «pigmalionesca». El barón Charles Frankenstein (Sting) da vida a una hermosa muchacha artificial llamada simbólicamente Eva (Jennifer Beals). Primero deslumbra a la sofisticada y necia sociedad galante que el barón socava con su hermosa creación, rompiendo corazones masculinos y avivando envidias femeninas. Y luego, en un acto de infinita perversidad, cuando Eva es tan refinada y sabia como su creador, tan altiva y arrogante como el hombre que la hizo, en el sentido más extenso de la palabra, Frankenstein pretende violar su carne y fustigar su espíritu, domarla según sus caprichos y exigencias para autoafirmar, con tremenda crueldad, su papel de supremo Demiurgo. Roddam compone con exquisito gusto pictórico su terrible fábula, pero sin acabar de darle la vibración maligna que semejante material reclamaba a gritos.

Literalmente anulado por Hollywood, el cine británico, incapaz de competir en medios y dinero con las *majors*, se consume entre los filmes de conciencia social —cfr. la filmografía de Ken Loach— y la fuga de realizadores —los hermanos Tony y Ridley Scott, Alan Parker, Neil Jordan, Stephen Norrington…—, entre amables comedias agridulces —**Cuatro bodas y un funeral** (*Four Weddings and a Funeral*, 1994), de Mike Newell— y la progresiva huida de sus colonizadores hacia Australia o México[14], lugares con tratamientos fiscales más ventajosos. En semejantes condiciones, el cine de ciencia-ficción británico se ve incapaz de sobrevivir, en parte por la carencia de talentos que deseen involucrarse en el desarrollo de un cine de género autóctono; quizás porque los escasos productos lanzados al mercado amortizan la inversión explotando *ad nauseam* los limitados hallazgos formales y dramáticos de la ciencia-ficción norteamericana.

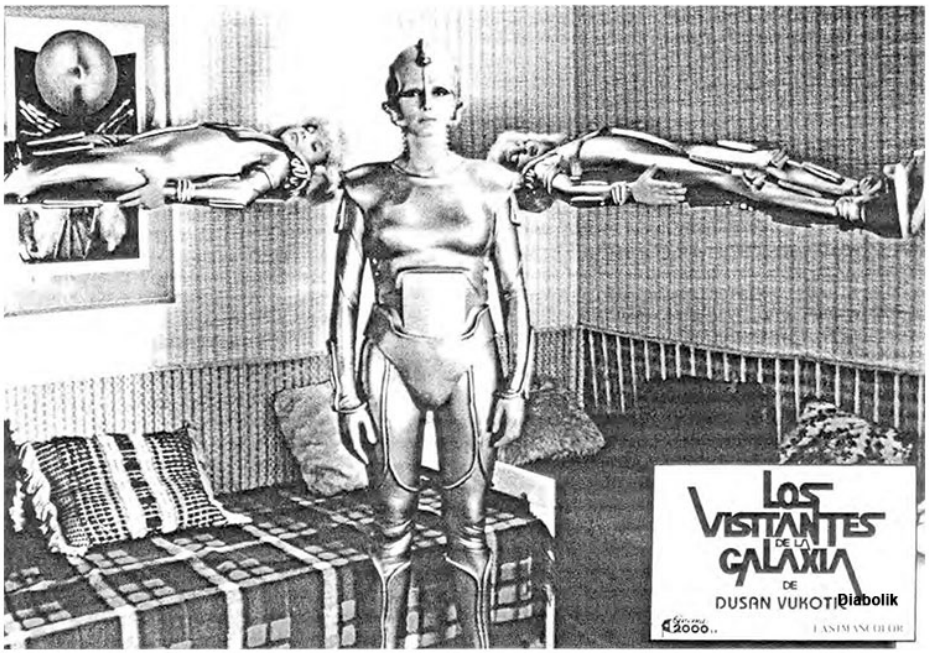
Quatermass II

Trabajos de la catadura de **Hardware, programado para matar** (*Hardware*, 1990), de Richard Stanley, **Segundo sangriento** (*Split Second*, 1992), de Tony Maylam, **Beyond Bedlam** (1993), de Vadim Jean, y **Máquina letal** (*Death Machine*, 1994), de Stephen Norrington, ofrecen vagos destellos de esa
ciencia-ficción
tan británica fascinada por el apocalipsis, a caballo entre lo cotidiano y lo colectivo, entre lo *high tech* y lo gótico. Especialmente en **Segundo sangriento**, donde en un Londres superpoblado, hipercontaminado y azotado por la lluvia ácida, repta un mutante asesino que es, en realidad, el Diablo *himself* y **Beyond Bedlam**, en la cual experimentos cerebrales y *psycho-killers* se dan cita en un decorado de reminiscencias góticas. De todas formas, tanto en estas como en las citadas **Hardware, programado para matar** y **Máquina letal**, pesan como una losa la influencia de **Alien, el octavo pasajero, Saturno 3, Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, **Terminator** (*Terminator*, 1984), de James Cameron, o **Robocop** (*Robocop*, 1987), de Paul Verhoeven. Fenómeno agravado por el peculiar estilismo de planos cortos, banda sonora estridente, suciedad fotográfica y amaneramiento visual en la puesta en escena, herencia del cine publicitario,

inevitable escuela formativa para nuevas generaciones de cineastas. El peor caldo de cultivo para fomentar un interés por el género que vaya más allá de lo puramente coyuntural.

Prácticamente liquidada la producción inglesa de cine de ciencia-ficción, sólo cabe certificar su defunción cuantitativa y cualitativa a la espera, sin excesivo optimismo, de un resurgir de las cenizas, esgrimiendo el espíritu que hizo posible obras como **La vida futura, El experimento del doctor Quatermass, El juego de la guerra** o **Zardoz**. Pero sin la mirada puesta en el pasado, anteponiendo la imaginación, la inteligencia, a los orgiásticos dispendios económicos y excesos tecnológicos de Hollywood. La tarea es ardua, sin duda, pero el cine de género europeo bien merece esta oportunidad. Veremos.

Frankenstein and the Monster from Hell



Bienvenido a Utopía

La ciencia-ficción de Europa del Este

Europako ekialdeko herrioldeetako zinema fomala eta aspergarria dela pentsatu ohi do, udituei soilik zuzendutakoa. Dena den, herrialde horietako zinematografiek mota guztietako jeneroak jorratu dituzte joan den mendean zehar. Beraien artean hain desberdinak ziren Polonia, Txekoslovakia edo SESB bezalako hcrrialdeetan urte askotan sasoi ona izan :zuenelako bal zientzi fikzioa izan zen, zeinen filmak jendeak gogotik eskatzen bo baitzituen.

Pablo Herranz

Tomando como punto de partida el título de un musical de Broadway para entablar un afortunado juego de palabras, el documental **East Side Story**, con su cántico a la colectivización, venían a romper el estereotipo de un cine, para muchos, circunspecto cuando no hermético. Fue tal el éxito de **East Side Story**, y tanta la sorpresa que causó esa vertiente populista, jovial, inesperada de unos países que únicamente parecían depararnos un cine tan grave como la fonética de su idioma a nuestros desaliñados oídos, que los responsables del documental barajan la posibilidad de realizar una segunda parte dedicada a la ciencia-ficción.

La idea no es descabellada: quiebra una imagen falsamente uniforme, acude a una variante que gozó de una entidad y que al igual que el musical es antagónica a lo comúnmente esperado de esas latitudes. Cuentan para que se repita la calurosa y asombrada acogida con la estigmatización que sufren esas cinematografías y que urge desmitificar: ni se corresponde con la realidad ese tópico de cine formal y aburrido sólo apto para cinéfilos con sentido del deber (no hay más que conocer las socarronas comedias checas para desmentirlo), ni mucho menos la
ciencia-ficción
les resulta ajena. De hecho, en su vertiente cinematográfica, fue un género prolífico y mayormente popular; como se solia decir, «escapista». Llegó incluso a estrenarse en el circuito comercial de Occidente, que generalmente le estaba vedado a cintas de la misma procedencia, sin que afortunadamente ello fuese óbice para que **Faraón** (*Faraón*, 1966) o **Trenes rigurosamente vigilados** (*Ostre sledovane vlaky*, 1966) engrosasen nuestra memoria cinéfila. Tuvo en el cómic plasmaciones tan rotundas como las de Mirco Iliæ o Igor Kordej, y una serie de revistas literarias de gran longevidad como las rumanas *Anticipatia*, la polaca *Fantastyka* o la checa *Ikarie*,

Por otra parte, emparentar a estos países por su situación de vecindad geográfica es algo que a sus habitantes les puede parecer un tanto absurdo, habida cuenta de que no comparten ni el alfabeto[1]. Sí que hubo, claro está, un elemento afín, el régimen comunista; un mayor y forzoso intercambio cultural; una historia en común. Comenzaremos pues nuestro *tour* cinematográfico por el país que primero bregó con el género.

Hungría

Las primeras películas húngaras de
ciencia-ficción
se rodaron bajo el pabellón del Imperio Astrohúngaro. **Az Osember** («El hombre prehistórico»; Cornelius Hinter, 1917), según un guión de Zoltán Somlyo y del novelista Ernoe Gyori, trataba sobre electricidad aplicada en simios, consiguiendo que uno de los sujetos experimentales alcance una inusitada inteligencia, hasta el extremo de que asuma responsabilidades políticas y con la continua amenaza de que su animalidad vuelva a manifestarse. El productor de la cinta, Alfred Deesy, que como otros compatriotas (los hermanos Korda, o Mihaly Kertesz, es decir, Michael Curtiz) buscaría el amparo de las más poderosas industrias alemana o austriaca, firmando como Alfred Kempf Dezsi, dirigió previamente dos producciones húngaras: **A tryton** («El tritón», 1917), una revisitación del mito de las sirenas más vinculada con el género de la fantasía, y **Leleklato sugar** («El rayo detector de mentes», 1918), una historia escrita por Istvan Lazar sobre una máquina que lee el pensamiento.

Az idoe ablakaj («Las ventanas del tiempo», 1969) ya se rodó en un periodo en el que la parábola era una forma de ficción especialmente querida por los países del Este. Dirigida por Tamas Fejer, está ambientada en un futuro al cual despiertan cinco humanos hibernados, cada uno de ellos atormentado por una carga del pasado (el suicidio de un marido, el angustioso recuerdo del internamiento en los campos de concentración, la responsabilidad de haber tomado la decisión que desencadenó la guerra total). Ofrece la particularidad de que los protagonistas pertenecen a

distintas nacionalidades y en aras de la credibilidad están interpretados por actores como la polaca Beata Tyszkiewicz o el búlgaro Ian Andonov. También con visos de parábola, **Az erod** («La fortaleza»; Miklos Szinetar, 1979) propone el viejo juego realidad-ficción que sufrirán en sus carnes unos turistas de vacaciones en un parque recreativo en el que se liberan de las tensiones cotidianas simulando unos «juegos de guerra», descubriendo a la postre que las bajas de pega son auténticos cadáveres.

La URSS

Como apunta Robert Skotak, *«Rusia fue un país que tomó un concepto social de la (el de una utopía controlada y compartida en torno a la ciencia y la tecnología) y pasó setenta años intentando hacerlo funcionar»*[2]
ciencia-ficción
. Sobre los ideales del igualitarismo, la radicalidad de esta concepción de la sociedad era tan extrema que podría confundirse con una historia de género; de allí que el futuro totalitario de *Nosotros*, la novela de 1920 de Yevgeni Zamyatin[3], pareciese una premonición del mañana, el stalinismo.

Aelita

Cuando la Revolución era joven, lógicamente la ciencia-ficción soviética estaba influida por la retórica del Partido, como es el caso de **Aelita** (*Aelita*; Jacob A. Protazanov, 1924), la película más importante del periodo silente por sus costes de producción y por haber dejado una impronta en el devenir del género. Sus diseños del reino de Marte serían una pauta para el cine de ciencia-ficción venidero, que asociaría, sobre todo hasta la eclosión que supusieron los años 50, los movimientos artísticos de vanguardia con la representación del futuro —una filosofía seguida muy de cerca por filmes como **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), **Una fantasía del porvenir** (*Just Imagine*, 1930) o **La vida futura** (*Things to Come*, 1936)—. Estrenada en Moscú el 25 de octubre de 1924, dos años y medio antes que la en algunos aspectos similar **Metrópolis**, el film soviético podía presentarse como un alarde de la industria cinematográfica y de la incipiente revolución socialista. El director moscovita Jacob Protazanov había sido uno de los más relevantes

de la Rusia zarista, habiéndose dedicado a dramas o cintas históricas como **Voina i mir** («Guerra y paz», 1915). Al igual que otros tantos cineastas, emigró a París en 1917, al parecer impelido por la censura, volviendo de inmediato con el triunfo de la Revolución y dirigiendo un texto de León Tolstoi hasta entonces prohibido en **Otets Sergii** («El padre Sergio», 1918). Proseguiría su carrera a caballo entre Rusia y Francia, siendo no obstante **Aelita** su trabajo más recordado. La novela en que estaba basada, obra de Alexei Nikolayevich Tolstoi, pariente lejano de León Tolstoi, creía factible un viaje a Marte en tan sólo nueve horas, emprendido por el ingeniero Loss y el soldado Gussev a raíz de unas emisiones radiofónicas que Loss había descifrado como mensajes del planeta rojo. Allí encontraban arañas gigantes y barcos que navegaban por los canales marcianos, construidos por una adelantada civilización compuesta en realidad por descendientes de la Atlántida, que merced a un cataclismo espacial habían trocado su ubicación terrestre por la lejana Marte. Gussev advierte el clima de desidia e injusticia general y propaga entre la población su ideario marxista, sin que la revuelta llegue a consumarse y obligando finalmente a los dos terráqueos a volver al planeta madre. Es precisamente la idea de la «vuelta al hogar» la que preside la novela a juicio de algunos historiadores, que han visto en la fantasiosa narración de Alexei Tolstoi una analogía de su exilio y de su retorno desde Berlín a su añorada y transformada patria. La película, producida por los estudios Mezhrabprom, obvió los fragmentos más costosos e introdujo un cambio sustancial respecto del texto original: el viaje a Marte se descubría en última instancia como un sueño del protagonista. Esto, que en verdad es una salida de tono, no impide, pese a su discurrir un tanto errático, que hasta la postrera revelación se viva el metraje con moderado interés. En su comienzo, el film alterna las consecuencias del enigmático mensaje, las intrigas palaciegas en Marte y el retrato de la vida en Rusia, que expone sin reparos la carestía de alimentos y denuncia con saña la nostalgia por los vicios pequeño-burgueses: la actitud de un tal Erlich, que invita a la mujer de Loss a una fiesta clandestina en la que los lacayos le despojan del abrigo; la mesa de antiguos potentados, que rememoran opulentas celebraciones o suspiran por los servicios de un limpiabotas. Permeable a las modas, Protazanov

utiliza el fundido encadenado en una misma secuencia, y subraya la vileza de los disidentes empleando el denominado montaje antitético, mostrando en primer lugar el calzado de charol de las clases pudientes y después, insertado en la acción a fin de provocar un contraste así como un posicionamiento ideológico, las botas gastadas de los campesinos. Hasta el reino de Marte esculpido en aristas se desplazan Loss, Gussev y un comisario político que seguía la pista de Loss, ya que en un ataque de celos el ingeniero había asesinado a su mujer. La trama subsiguiente es de una desarmante ingenuidad: la reina marciana Aelita, que había observado a Loss por un potente telescopio, quería emular sus besos conyugales con un marciano, Gor, el señor de la energía, sin obtener más que una fría respuesta con la experiencia. Abandonados Loss y Aelita en sus intercambios amorosos, Gussev prenderá la llama de la revolución socialista (¡en pleno Marte!, lo cual no deja de tener su gracia), adoptando Aelita el papel de cabecilla; tan sólo ocasional, pues aspira a mantenerse en el trono. Tamaña traición hacia la clase obrera —las cadenas serán rotas, la hoz y el martillo serán fraguados por un herrero, en enésima muestra de imágenes simbólicas— recibirá el castigo del camarada Loss, que despertará al instante para convencerse de que es más perentorio un compromiso terrenal que una veleidosa empresa espacial.

La escenografía de Marte es la que la ha granjeado a **Aelita** su justa fama: largas escalinatas que a despecho de la linealidad y con su recorrido sinuoso llenan toda una estancia, puertas retráctiles que se recogen en un marco de innovadora forma geométrica, arbotantes ciclópeos que se pierden en las alturas, las voluminosas piezas de las armaduras unidas por tiras de tela, los pantalones confeccionados con varillas, discos de celofán para los regios sombreros. Sobre todos estos diseños gravitan varias fuentes de inspiración; el constructivismo, que en su manifiesto de 1920 propugnó el relevo de la estética de la escultura de masas por líneas y pianos inscritos en el vacío; la abstracción extrema del suprematismo; o el modelo de ciudad socialista presentado en Moscú durante las celebraciones de Octubre por Alexander Vesnin y Ludmilla Popova. Entre los responsables, Alexandra Exter, diseñadora de vestuario que se había labrado una reputación en el mundo escénico y cuyas inquietudes como dibujante daban fe de

sus preferencias vanguardistas, y la igualmente destacable labor a cargo de los decorados de los prestigiados Sergei Kozlovski, Isaac Moissevevitch Rabinovich y Victor Simov. Rodada prácticamente en planos fijos —salvo contadísimas excepciones; correcciones de encuadre casi imperceptibles, justificadas por algún movimiento—, **Aelita** pasaría *ipso facto* a los anales del género por su irrepetible escenografía, mientras que su argumento (que al año siguiente sería homenajeado por un cortometraje de animación dirigido por E. Komisarenko y Y. Merkulov) envejecería a pasos agigantados.

La siguiente película soviética de género, **Luch smerti** («El rayo mortal»; Leo Kuleshov, 1925), era incluso más anómala dentro de la tendencia dominante del momento. Su artífice, Leo Kuleshov, defendía un cine emparentado con el serial centroeuropeo y con las cintas de cine cómico hollywoodienses. Así, dentro del panorama coetáneo, su film **Las extraordinarias aventuras de Mister West en el país de los bolcheviques** (*Neobichaïnjie prikliucheniia Mistera Vesta u stranie bikshevikov*, 1924) suponía todo un soplo de aire fresco, cuyo encanto aún se conserva incólume. Para **Luch smerti** contó con la participación como actor y guionista del célebre cineasta Vsevolod Pudovkin —**La madre** (*Mat*, 1926)— sobre una base de cine de folletín; un revolucionario se fuga de una cárcel fascista en compañía del inventor de un rayo con el que se enfrentará a las hordas capitaneadas por un jesuita. Una trama con la que Pudovkin y Kuleshov pretendían pergeñar un cine de aventuras extraordinarias equiparándose a sus colegas occidentales y que, según sus propias declaraciones, tuvo el mérito de predecir el nacimiento del fascismo y el láser. El propio escritor de *Aelita* se dejaría influir por esta película en su siguiente novela, de argumento muy similar, y que habitualmente es tomada por la bibliografía al uso como base literaria del film. Sin embargo, no sería hasta veintitrés años más tarde cuando el texto de Alexei Tolstoi encontraría su traslación fílmica; con **Giperboloid ingenera Garina** («El hiperboloide del ingeniero Garin»; Alexander Gintsburg, 1965), película ambientada en los años veinte y en la que el rayo en cuestión caía en manos de las fuerzas contrarrevolucionarias.

En 1935 el director Aleksander Andreievsky adaptaría en **Gibel sensaty** («Sensación de pérdida», 1935) una obra teatral de Karel

Capek, *R. U. R*, mítica entre otros motivos por haber introducido en el lenguaje universal la palabra robot (trabajador en checo). Son los robots parte integrante del trabajo en cadena de una fábrica, sólo que su inteligencia no hace más que acrecentar los problemas cuando se produzca una revuelta contra los patronos. Del mismo año data **Kosmitcheski reis** («El viaje cósmico»; Vasili Zhuravlev, 1935), una lujosa producción de la Mosfilm sorprendente en su despliegue técnico de maquetas, animaciones *stop-motion* (que seguían la estela del pionero ruso y por entonces exiliado Ladislaw Starewicz), o los *matte-paintings* que tomaron como modelo, según declaraciones del director, los empleados en **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, 1933). La película estaba inspirada en una novela de Konstantin Tsiolkovski, un pionero de la astronáutica rusa que sobrellevó en paralelo a su labor científica una carrera literaria. Tsiolkovski, asesor técnico del film, fallecería antes de que éste fuese estrenado. Su huella quedaría patente en bastantes fragmentos: la impresionante rampa de lanzamiento, las cámaras que estaban inundadas de agua para que los cosmonautas soportasen la aceleración del despegue, el cohete con sus distintas fases de ignición y de ensamblaje, la superficie rocosa de la Luna, o el paracaídas con el que volvía la cápsula espacial a la Tierra. El argumento era bastante osado en su presentación y reflejaba la negativa de Tsiolkovski a dejarse constreñir por las trabas burocráticas: el profesor Karin desafiando las instrucciones del Instituto de Vuelos Interplanetarios de Moscú acometía un viaje a la Luna en compañía de una ayudante y un joven. Como solía ocurrir en los filmes que trataban el viaje a la Luna y se querían rigurosos —**La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928), **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950)— no había grandes quimeras que contar: la llegada a la Luna, y cada uno de los problemas técnicos y fenómenos físicos que conllevaba era espectáculo más que suficiente: así, la proeza de mandar un mensaje a la Tierra, la ingravidez de la Luna o la peligrosidad que llevaba implícita la exploración del satélite era todo lo que deparaba este «viaje cósmico».

Aelita

Entre los técnicos de efectos especiales que hicieron posible el fantástico soviético estaba Mikhail Koryukov. Nacido en 1905 y desde muy temprano enrolado en los estudios Odessa, se encargó de trucajes tales como las miniaturas del Palacio de Invierno para películas de propaganda. Koryukov colaboraría con Alexander Ptushko (**Sadko**, 1952), nombre fundamental en el campo de la fantasía, pero en sus comienzos el cineasta se sentía más atraído por la ciencia-ficción. Llegó incluso a elaborar un manifiesto en defensa del género proponiendo unos planes quinquenales que fomentasen el progreso de los efectos especiales, materia a la que ya le había dedicado un libro y, a su entender, andamiaje primordial para la consolidación de este tipo de películas. Koryukov solicitó la firma de dicho manifiesto a personas en posiciones privilegiadas, como Britzki Krizanowski, presidente de la Academia de las Ciencias, y pidió su publicación en el diario *Pravda*. La petición fue denegada y el escrito encontró cabida en otro periódico, *Izvestia*. Al día siguiente a su publicación, Koryukov era reclamado y se le asignaba la generosa cifra de cincuenta mil rublos para experimentación. Esa cantidad permitió al técnico comenzar un proyecto a la medida de sus posibilidades, **Tainstvenni ostrov** («La isla misteriosa»; E.
A. Penzlin
y B.
M. Chelintsev,
1941), adaptación de la novela homónima de Jules Verne.

Para ella Koryukov diseñó un sistema de tomas en estudio que representaba un ahorro en decorados: el modelo del Nautilus, por ejemplo, tan sólo medía veinte centímetros.

Mikhail Koryukov no estaba solo en su empeño: Pavel Vladimirovich Klushantsev, nacido en 1910, exhibiría también unas

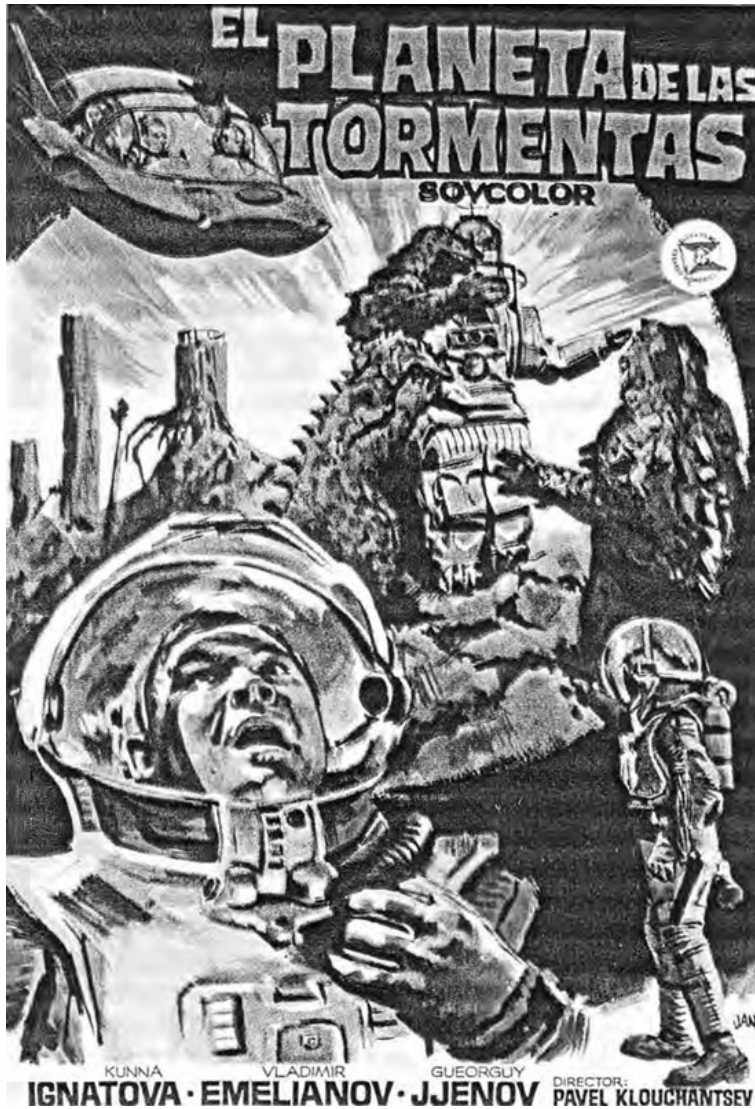
nociones asombrosas en el apartado de efectos especiales, pero destinando su destreza a una serie de documentales divulgativos. Era tal la calidad que atesoraban cada uno de los cortometrajes dirigidos por Klushantsev, que en nada tenía que envidiar a los más versados técnicos de la Paramount en los años 50, que su existencia fuera del circuito de películas dramáticas sólo se explica en una producción como la soviética, auspiciada por el Estado. De hecho, una de las ramas de la cinematografía rusa estaba encaminada a la divulgación científica, Klushantsev desde el final de la Segunda Guerra Mundial desarrolló con su serie de cortometrajes didácticos una carrera ascendente: las maravillas de la aurora boreal en **Severnyi svet** («Luces norteñas», 1046), el majestuoso recorrido por el sistema solar galardonado en Venecia de **Meteority** («Meteoros», 1948), el cortometraje similar aunque en color **Vselennaia** («El universo», 1950) o el buque anfibio de **Taina veshestva** («El secreto de la materia», 1955). Para **Doroga k zvyozdam** («Camino hacia las estrellas», 1957), su cortometraje más ambicioso[4], se apoyó en un presupuesto de medio millón de rublos, investigando nuevas técnicas —que luego serían vueltas a utilizar en **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968)—, como un sistema de arneses y cables para simular la ingravidez. Todo esfuerzo era poco con tal de llevar a la pantalla la filosofía de Klushantsev: la
ciencia-ficción
vista como un hecho, el género documental pensado como una ilustración en veinticuatro imágenes por segundo de los manuales de física y astronáutica, partiendo de la idea de que esas conquistas científicas eran sólo cuestión de tiempo. **Doroga k zvyozdam** fue en este sentido uno de los cortometrajes de Klushantsev que menos se detuvo ante la barrera de la ciencia contemporánea: se podía observar el lanzamiento de cohetes cargados con distintas piezas, la construcción de una estación orbital en el espacio —premonición confirmada con el programa Salyut—, o la arribada a la Luna. De sobrecogedor realismo, el cine de Klushantsev se articulaba en torno a una concepción orgánica y simultánea de los efectos especiales y de los actores que podría haberse extraído de los escritos de Koryukov: el movimiento de un cosmonauta aunque fuese en primer término y el resto de la composición de grupo estuviese estática, el

destello intermitente de los sopletes o las luces, o la movilidad que conllevaba cada aparato, demostraban que era crucial el dinamismo para obtener ese poder de convicción.

Pese a que la ininterrumpida actividad de Klushantsev pueda llamar a engaño, a decir verdad la
ciencia-ficción
soviética se había desvanecido desde los años veinte y tan sólo el viaje estelar de **Kosmitcheski reis** (Vasili Zhuravlev, 1935) y la adaptación de Verne de **Tainstvenni ostrov** (1941) habían alcanzado el largo metraje. Esto se debía a la política cultural de la URSS iniciada en 1932, que se tradujo en la promulgación del «realismo social» como única corriente institucionalmente admisible. Tan es así que el enstusiasmo sin reservas de Vasili Zhuravlev por la
ciencia-ficción
y sus imprudentes declaraciones en los periódicos irritaron a las altas esferas, ordenándose la desaparición de su nombre de los créditos del film de 1935. Mientras tanto, y aunque el manifiesto de Koryukov se podría entender como un victoria personal, no fueron autorizadas más producciones de fantasía a no ser los clásicos ilustrados y cuentos de hadas de Alexander Ptushko y adláteres por lo que tenían de sublimación del «espíritu nacional». La muerte de Stalin en 1953 no tuvo un efecto inmediato. Se rodó por entonces, sobre un guión de Alexander Filmonov (Kosmitcheski reís), el film **Sieriebristaya pyl** («Polvo brillante»; Abram Ruum, 1953), que en su día mereció en Occidente el calificativo de «propaganda roja» porque aireaba unos experimentos gubernamentales (que luego se demostraron como ciertos), según los cuales un antiguo nazi y la cúpula militar estadounidense exponía a la población civil a radiaciones. Era un típico producto de la tensión entre bloques, en la cual el éxito del programa astronómico soviético favorecería súbitamente al género que nos ocupa. Y es que, casi con toda probabilidad, y aunque seamos remisos a difundir explicaciones simplistas, la crispación de la Guerra Fría y la cartera espacial en la que estaban embarcada la URSS y los capitalistas Estados Unidos de América jugaron un papel primordial en el advenimiento de las películas del espacio soviéticas. Lejos de ser anecdótica y por muy enfermiza que nos parezca actualmente, la rivalidad entre los

distintos programas espaciales era tan enconada que los preparativos para el lanzamiento del Apolo XI fueron drásticamente acelerados ante las evidencias que aportaron los servicios secretos de que los soviéticos contaban con un proyecto parecido. Así, el Sputnik I. puesto en órbita en octubre de 1957, fue todo un jarro de agua fría para la opinión pública norteamericana y su efecto propagandístico difícilmente puede ser exagerado. Había llegado, por fin, la hora de Mikhail Koryukov y de Pavel Klushantsev.

A la sombra de ese orgullo inflamado se entiende el desfile apoteósico de los cosmonautas al final de **Niebo zowiet** («La llamada del cielo», 1959), toda una epopeya espacial dirigida por Mikhail Koryukov en colaboración con Aleksander Kozir, que por la calidad de sus efectos especiales y por la seriedad de sus planteamientos entra en competencia directa con producciones de George Pal como **La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, 1955). Y a tenor de lo expuesto, se comprende el sustrato propagandístico que representa la estrella roja en una aleta del cohete, mostrada con todo detalle. Y no digamos del momento en que el susodicho cohete pasa al lado del Sputnik y los tripulantes lo saludan ufanos. Sustentada en unos vistosos efectos especiales y unas creíbles maquetas, **Niebo zowiet** narra los viajes a la Luna y a Marte de sendos cohetes, poniendo énfasis en la propia complejidad del trayecto —en el tintero quedan las ocurrencias que contradigan el rigor científico— y teniendo como momentos álgidos el abordaje de un cohete y la estancia en una impresionante estación orbital con lujosos interiores e hibernaderos. **Niebo zowiet** fue ante todo un modelo a seguir con el que Mikhail Koryukov ponía en práctica, y en calidad de codirector, su incendiario manifiesto. Koryukov dirigiría en solitario **Meshte natreshu** («Haciendo realidad un sueño», 1963), que circunscribía la acción en tres planetas: Marte, recorrido por dunas y mares de arena, la Tierra y Centurius, cuna de una civilización trazada desde la grandiosidad de unos decorados apabullantes, que albergan un sentido de la maravilla rara vez alcanzado en el género, Koryukov confía en el magnetismo visual de las imágenes por encima de un guión en el que se subvierte el clásico mensaje llegado del exterior: esta vez serán los habitantes de Centurius los que escuchen las emisiones terrestres y decidan formar una expedición. Por su parte, Pavel Klushantsev puso los

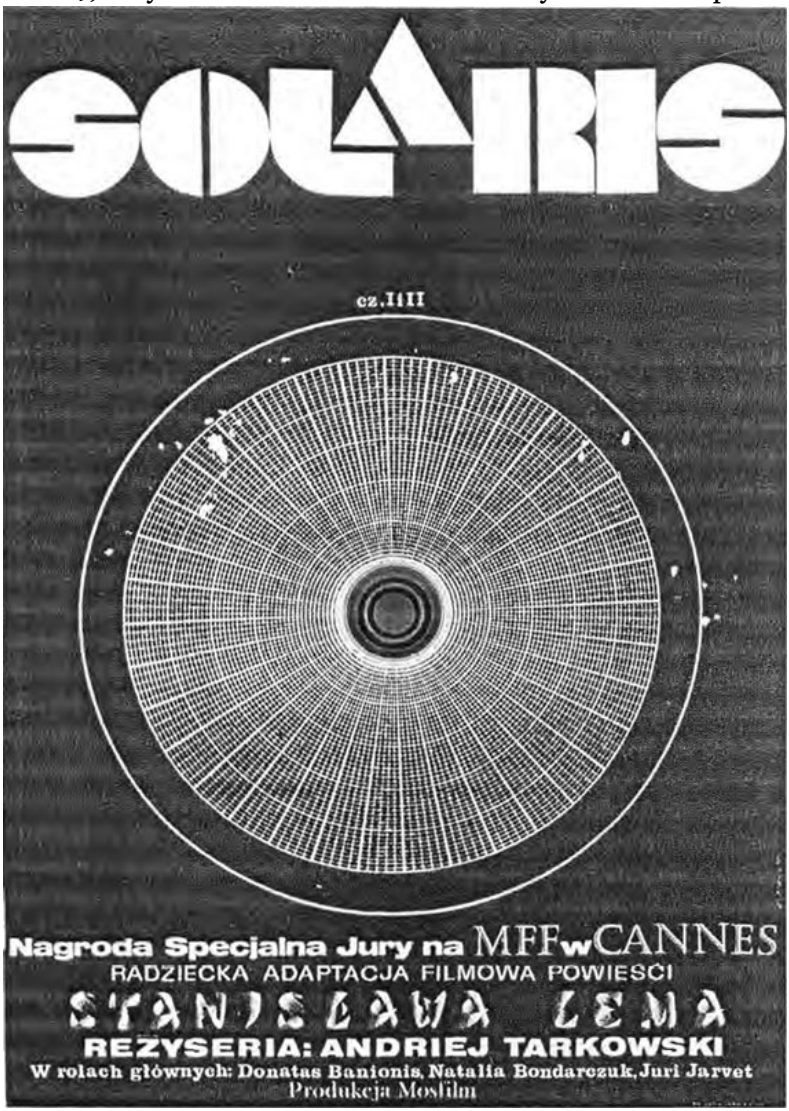


efectos que había ensayado en su trayectoria como documentalista al servicio de una película de ficción. **El planeta de las tormentas** (*Planeta Bur*; Pavel Klushantsev, 1962), ensalzada como paradigma de la
ciencia-ficción
soviética por la crítica occidental. Se trata, por el contrario, de una cinta prematuramente envejecida, de *tempo* moroso, perjudicada por unos soliloquios y una puesta en escena áspera que sólo

demuestra algo de imaginación, sin que llegue a estar plenamente conseguida, a la hora de romper ciertas convenciones del lenguaje, en especial en la continuidad entre planos. Con momentos pretendidamente solemnes y canciones épicas, la mayor baza de **El planeta de las tormentas** es su desparpajo, su desinhibición en cuanto a argumento se refiere. Basado en una novela de Alexander Kazantsev, nos transporta a un Venus absolutamente imaginario, morada de dinosaurios (pterodáctilos, brontosaurus, una especie de tiranosaurio), golosas anémonas dotadas de tentáculos, entre volcanes, agrestes paisajes e inmensos mares[5]. Los cohetes Sirius, Vega y Capella se han desplazado hasta el segundo planeta más cercano al Sol formando un convoy. Destruida la última de ellas por una lluvia de meteoritos, los supervivientes comienzan su periplo venusiano sobre un *overcraft* (que genera los mejores momentos visuales del film: los *traveilings* que acompañan al vehículo). La trama se demuestra en seguida como episódica; no parece haber otra meta que la de concatenar sucesos sin una causalidad o hilazón que aligere el visionado. El robot antropomorfo y su defectuoso funcionamiento devendrá en un conflicto asimoviano con su creador, cuando, cruzando una marea de lava, se plantee el dilema (¿positrónico?) entre chamuscar sus circuitos o salvar a los humanos. Como guinda para esta cinta irregular, quedará un final sorprendente y poético en el que descubriremos el verdadero rostro de los venusianos.

Los nombres de Mikhail Koryukov y Pavel Klushantsev como máximos exponentes de la
ciencia-ficción
soviética serían eclipsados en 1971 por un director que en la década de los sesenta había seguido otros derroteros, Andrei Tarkovski, autor de dos títulos fundamentales de la
ciencia-ficción
soviética, **Solaris** (*Solaris*, 1972) y **Stalker** (*Stalker*, 1980), adaptaciones de dos novelas de escritores de importancia capital para el cine de
ciencia-ficción
del Este: el polaco Stanislaw Lem, cuya tesis sobre los paraísos perdidos y la complejidad inherente a la comunicación entre especies tendría su justa traslación fílmica, y los rusos Boris y

Arkadi Strugatski, que dieron en su novela con una idea de sugerencias inagotables: el paso circunstancial, denominado la Visita, de los extraterrestres por seis puntos del globo terráqueo (las Zonas), y la relación vital y de dependencia



que mantiene con una de ellas Redrick Shuhart, un *stalker*, uno de los chamarileros que se adentran ilegalmente en las Zonas para luego vender los objetos alienígenas en el mercado negro. Tarkovski, por acción u omisión, será a partir de estas dos películas un referente

ineludible, y la obra de Lem y de los Strugatski, la espina dorsal de este cine.

Uno de los personajes emblemáticos del escritor polaco, el piloto Pirx, viajaría a Saturno en el film soviético **Test pilota Pirxa** («El juicio al piloto Pirx»; Marek Piestrak, 1978). La trama ponía de relieve la preocupación por la cibernética: la tripulación mixta de la nave está compuesta por humanos y por robots apenas diferenciables en su aspecto exterior, pero sin que ni unos ni otros dejen de estar sujetos a sus respectivas debilidades. Durante la travesía se evidencia la rentabilidad de los robots respecto de los humanos, pero finalmente Pirx plantea un dilema a un robot provocando su autodestrucción, y teniendo que rendir cuentas en un juicio sumarísimo.

De uno de los grandes de la literatura de anticipación rusa, Ivan Yefrémov, se adaptaría **Tumannost Andromedy** («La nebulosa Andrómeda»; Evgeny Sherstobitov, 1968), especialmente interesante porque aborda el tema de las naves multigeneracionales, es decir, aquellos desplazamientos a estrellas lejanas que por su duración suponen la imposibilidad material de que un cosmonauta vea coronada la misión, y que obligan a que, como en el caso del protagonista, los tripulantes nazcan durante la travesía. Otra nave multigeneracional es la que llevará en **Moskva, Kassiopeia** («Moscú, Casiopea»; Richard Viktorov, 1974) a un grupo de niños menores de quince años a la constelación de Casiopea, en un trayecto preñado de peligros que daría una continuación, **Otroki vo vselennoi** («Adolescentes en el espacio»; Richard Viktorov, 1975), donde recalarán en un planeta regido por unos robots que mantienen a los humanos en estado vegetativo y que supondrá toda una prueba de iniciación en su afán por liberar a sus congéneres. El director Richard Victorov insistiría en la exploración de otros mundos con **Cherez ternii k zvezdam / Per aspera ad astra** (1980), rodada aparentemente con un presupuesto por debajo de las exigencias que traza su ambiciosa historia.

Stalker

Tiene a la escuálida Niya (Elena Metelkina, premio a la mejor actriz en el Festival de Trieste) como protagonista principal, un ser humanoide hallado en una nave a la deriva y creado mediante ingeniería genética por una remota especie. El proceso de acondicionamiento de Niya, al cuidado de un robot nodriza y de una familia de científicos humanos, dará un brusco cambio cuando ésta se embarque como polizón en una misión de socorro hacia un agónico y contaminado planeta, El Desierto. Sus poderes telequinésicos y una matriz implantada en su cerebro serán objeto de codicia por parte de los conspiradores locales, que anteponen su cómoda posición social a la salud de su planeta. La limpieza de la atmósfera del planeta llevada a cabo por los terrestres no será bienvenida por todos sus habitantes, desatando una ofensiva reaccionaria en la que perecerán varios cosmonautas. De ritmo constante pero pausado debido a su larga duración[6], y optando por el lirismo que rodea en todo momento a la misteriosa Niya, el film se desenvuelve con soltura en un marco tan difícil como el de la exploración espacial, pese a la baja calidad de sus efectos, vestuario o dirección artística (el filtro rojo para el planeta será una solución de compromiso). Al año siguiente, **Zvyozdnyi Inspector** («El inspector espacial»; Mark Kovalyov, 1981) revisaría las pautas

de la
ciencia-ficción
norteamericana proponiendo únicamente un cambio de roles que reservaba a los soviéticos el papel protagónico: en un futuro distante las compañías multinacionales y el terrorismo convulsionan las galaxias y el inspector Lazarev investiga la destrucción de una estación orbital.

Con las aventuras de este inspector estelar se cierra el ciclo de películas del espacio soviéticas, la variante por antonomasia de la
ciencia-ficción
producida en la URSS. Su característica principal, aparte de que su existencia ya suponga en sí misma un fenómeno, es la importancia que concede a los detalles y percances que rodean al itinerario interestelar, siendo esto un arma de doble filo: es de agradecer esa predilección, más difusa en la producción occidental, pero también puede confluir en una narración fatigosa al sobrexponer a unos personajes recluidos en los estrechos confines de una cabina. En términos generales, hay que recalcar el arraigado humanismo que impregna toda las películas de género del Este de Europa. Aunque haya algunas que adopten posturas xenófobas o la visión maniquea a la que nos tenía acostumbrada Occidente, son la excepción que confirma la regla: un internacionalismo que antepone un ideario político a las razas y pueblos, por lo que no será infrecuente encontrar personajes norteamericanos que reciban un trato ecuánime. La vieja idea de que los soldados movilizados en la Primera Guerra Mundial tomarían conciencia de clase y se levantarían en armas contra sus oficiales, superando un conflicto en el cual sus intereses no estaban representados, pervivía en este cine, por más que posteriormente el culto a la personalidad, al «padre espiritual» (una táctica de lo más zarista, por otra parte), y al reaccionario y en absoluto izquierdista «sentimiento nacional», pusiese en entredicho las conquistas de la Revolución. Por último, destaquemos la sólida base literaria de este cine, en detrimento del guión original y en un porcentaje llamativo comparado con otras cinematografías[7].

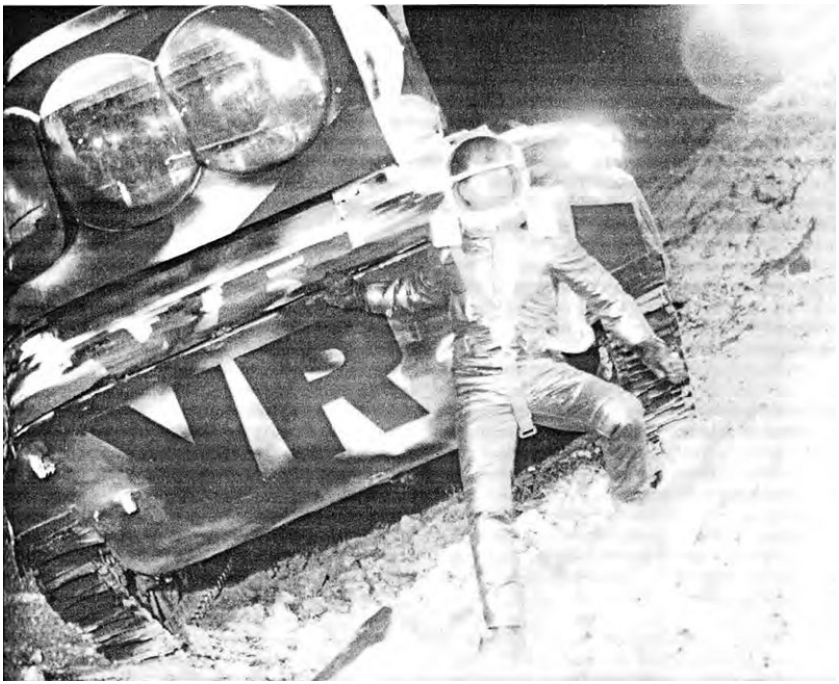
Uno de los escritores rusos mas queridos y leídos era Alexander Romanovich Belaiev, que en su día llegó a recibir una carta de su colega H.

transmitiéndole una efusiva felicitación y la sana envidia que le producía el éxito que cosechaba con su obra. Nacido en 1884 y fallecido durante el bloqueo de Leningrado, Belaiev no vería adaptadas sus novelas en vida. Hubo que esperar veintiséis años para que una de sus obras más reputadas llegase a la pantalla con **Chelovek amfibia** («El hombre anfibio»; Guennadi Kazanski y Vladimir Chebotarev, 1961). Film extraño, disparejo, joya indiscutible del fantástico del Este, no ha desplazado en prestigio a películas como **El planeta de las tormentas**, más representativo a nivel industrial pero sin duda inferior, por no haberse apenas difundido. Sobre un guión lineal y deliberadamente sencillo, sin recovecos, **Chelovek amfibia** está ambientada en Sudamérica, pretendidamente en los años veinte o treinta pero con algunos elementos de *atrezzo* que desentonan y que, en lugar de descolocar al espectador, afianzan ese aire de relato intemporal que preside toda la cinta (igualmente curiosa es la secuencia del baile, que mezcla flamenco, tango y hasta folclore magiar). El film comienza demostrando un poder de evocación estremecedor: una melodía entrelaza las secciones de cuerda mientras observamos a los pescadores de perlas desempeñar su peligroso cometido. Guttiera (Anastasia Vertinskaya), huyendo de un incómodo pretendiente, se lanzará a las aguas infestadas de tiburones. De improviso, un hombre vestido con un conjunto futurista (traje plateado, gafas, un casco y unas aletas), que se diría extraído de una plancha de *Flash Gordon* o *Buck Rogers*, salvará a la joven. Ichtiandr, el hombre anfibio, ya vestido de paisano, irá entablando con Guttiera una relación cándida, tierna y cuasiplatónica.

Otel "Pogibshchego alpinista"

No podía ser de otro modo: Ichtiandr es un protegido del Doctor Salvatore, un sujeto experimental, un primer paso en la construcción de una civilización humana en el mar; un joven que, apartado de la sociedad, permanece en el agua como si fuese su

elemento natural. En lo relativo al reparto, el crítico Sergey Dobrotvorskyi afirmaría: «*Vladimir Korenev es el primer actor soviético al que intencionadamente se ha filmado como a un galán. Sorprendentemente, todos los actores de la película están espléndidos: los grandes ojos de Anastasia Vertinskaya, la pelambrera gris de Nicolai Simonov, las facciones latinas de Mikhail Kazakov, no se limitan a insuflar vida al film: insuflan estilo a una película que sólo en el año de su estreno fue vista por sesenta y cinco millones y medio de espectadores*»[8]. Así, la interpretación del apuesto Vladimir Korenev como Ichtiandr, muy contenida en su determinación de diferenciarse de un hombre corriente, compondrá un personaje ingenuo que ante el pasmo general se zambullirá en una fuente con toda naturalidad, que se sentirá perdido entre calles y semáforos, y que en su idilio imposible con Guttiera tendrá incluso ensoñaciones propias de un niño, tal es su inocencia: nadando junto a su amada y ya convertida ésta en mujer anfibio. Ichtiandr será finalmente una víctima de los pescadores de perlas, que le atarán a una cadena y le obligarán a pescar para su beneficio. La gruta del Dr. Salvatore (Nicolai Simonov), una especie de bondadoso Nemo, nos dará los elementos de ciencia-ficción: un submarino de bolsillo, un ascensor esférico, el mismo diseño futurista. La realización, de agradecida tendencia vanguardista y contrapuesta al academicismo, aúna a la singularidad de la trama una voluntad de mantener incluso en los pasajes aparentemente mundanos un aura de cuento fantástico: la planificación prima el espacio escénico cuando procede, se despliega una extensa gama de recursos de montaje utilizando el espacio fílmico a su antojo, hay una acusada predilección por el gran angular que acaba por redondear el tono ultraterreno y poético de este clásico imperecedero.



Lunnaia raduga

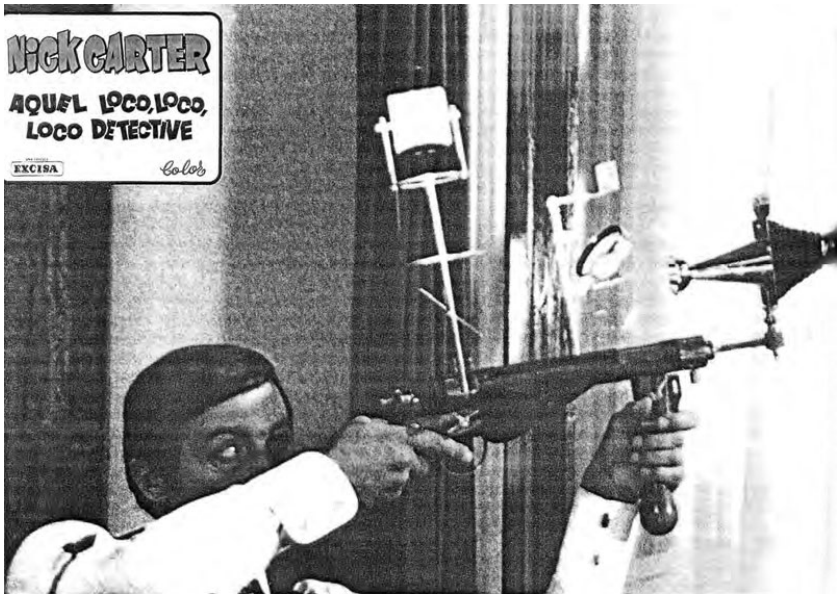
A partir de la obra de Belaiev se rodaría **Ostrov pogibshikh korabley** («La isla de los barcos perdidos»; Eugeni Ginzburg y Rauf Mamedov, 1987), en formato de musical, mientras que la producción de bajo presupuesto **Zaveschaniye professora Dovelya** («El testamento del profesor Dowell»; Leonid Menaker, 1984) llevaría a la pantalla la tétrica historia de la cabeza de un científico mantenida con vida en espera de sucesivos transplantes, y su aplaudida novela acerca de un niño que puede volar conocería la trasposición fílmica en la década de los 90 con **Ariel** (E. Kotov, 1992).

Los mencionados hermanos Strugatski tendrían una estrecha relación con la industria cinematográfica, encargándose de los guiones de sus novelas en **Dni zatmenia** («Días de eclipse»; Alexander Sokurov, 1988) y **Otel «U Pogibshchego alpinista»** («El hotel del Montañero Muerto»; Grigori Kromarov, 1979), una investigación policial en un extraño hotel de Kazakstán en el que las ineficaces dotes racionalistas dejarán paso a un nuevo nivel de conciencia. El mito de la eterna juventud según una novela de los

Strugatski sería filmada en **Iskushenie B** («La tentación B»; A. Sirenko, 1990), donde cinco personas multicentenarias en poder del ansiado elixir harán lo imposible por conservar el secreto. De las novelas de Sergei Pavlov se adaptarían **Akvanavty** («Aquanautas»; Igor Voznesenski, 1984) y los astronautas con poderes paranormales de **Lunnaia raduga** («El arco iris lunar»; Andrei Ermash, 1983). Como ejemplo de la atención por la literatura extranjera podría citarse la versión de H. G. Wells Tchelovek-nividimka («El hombre invisible»; A. Zacharov, 1985).

Al margen de la ciencia-ficción espacial y las adaptaciones literarias de renombre, es especialmente notable la comedia **Yevo zovut Robert** («Me llaman Robert»; Ilya Olshvanger, 1967), en la que un robot llamado Robert, nombre bien similar al de su propia condición, se enfrenta a los problemas de inadaptación que le acarrea su inteligencia. **Molchaniye Doctora Ivens** («El silencio del Dr. Ivens»; Budimir Metalnikov, 1973) aporta en su pesimismo un nuevo enfoque a la
ciencia-ficción
soviética al tiempo que se arrima a la «ufomanía» en boga: los pasajeros de un avión accidentado salvan la vida gracias a los alienígenas del planeta Oraina, que en su benevolencia sufrirán la incomprensión e incluso la violencia de los terrestres, lo que llevará a uno de los supervivientes del vuelo, el doctor Ivens, a replantearse sus experimentos sobre longevidad.

En los últimos y convulsos tiempos se aprecia una mayor influencia occidental en la producción soviética: **Cartas de un hombre muerto** (*Pisma myortvoi chelovyeka*; Konstantin Lopushanski, 1986) al menos se aproxima desde otra perspectiva a la trillada hecatombe nuclear y las sociedades resultantes, pero **Diki vostok** («El Este salvaje»; Rashid Nugmanov, 1993) se revela como una *exploitation* tardía de las jaurías motorizadas estilo **Mad Max 2 / El guerrero de la carretera** (*Mad Max 2*, 1982).



Checoslovaquia

La fértil producción checoslovaca tendría en Hugo Haas uno de sus valedores, que posteriormente iniciaría una carrera como intérprete en Hollywood —**Glory Days** (1944); **Dakota** (1945)—. Poco antes de la ocupación nazi, Haas transformaría una obra teatral de Karel Capek en **Bilá nemoc** («La enfermedad blanca», 1937), una fábula política fotografiada por Otto Heller —**El temible burlón** (*The Crimson Pirate*, 1952), **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, 1959) — de lo más valiente y oportuna: Haas encarnaba a un científico que había encontrado un remedio para una epidemia y se oponía a un todopoderoso dictador. **Krakatik** (Otakar Vavra, 1948), sobre una novela de 1924 de Karel Capek, trata acerca de un potente explosivo que desestabiliza el equilibrio entre naciones, el *krakatik*. Otakar Vavra sería también el responsable del *remake*, **Cerne slunce** («El sol negro», 1979), actualizando el marco sociopolítico y denunciando el poder emergente de las multinacionales. Según varios cronistas el texto de Capek recuerda a Jules Verne y su *Face au drapeau*, que sería filmada por Karel Zeman como **Vynález zkázv** («Un invento diabólico», 1958). Sin entrar a fondo por contar

con un capítulo específico en este monográfico, hay que reconocer al checo Karel Zeman como uno de los cineastas más relevantes del fantástico. Su recreación del ideal verniano, tomando las ilustraciones de las novelas originales como guía, sostuvo un universo imaginario y multirreferencial, con el mérito añadido de que Zeman, gracias a su técnica que combinaba fondos y decorados en dos dimensiones y actores de carne y hueso, nos devolvía intacta la magia primigenia del ilusionista George Méliés y otros pioneros del cinematógrafo,

Entre los directores influidos por la obra de Karel Zeman se encontraba Oldrich Lipsky. Orientado principalmente hacia la comedia, el *western* sería motivo de parodia en la celebrada **Joe Kolaloca** (*Lemonadovy Joe*, 1964). También en clave humorística estaba otra película dirigida por Lipsky, **Muz z orvbugi stoleti** («El hombre del primer siglo», 1961), en la que Milos Kopecky despegaba accidentalmente en un cohete, retornando al planeta madre en el 2447 en compañía de un alienígena para toparse con una sociedad hipertecnificada. El mensaje alarmista sería todavía más acuciante en **Zabil jsem Einsteina, panove** («Yo maté a Einstein, caballeros», 1970), cuya acción arrancaba tras un holocausto nuclear que había dejado a la población femenina

estéril, tomándose la disparatada decisión de viajar al pasado para asesinar a Albert Einstein. Mención aparte merece **Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective** (*Adela jeste nevecerela*, 1977), revisitación del célebre investigador creado en 1886, que había conocido adaptaciones cinematográficas desde la era del silente, siendo encarnado en el sonoro por Walter Pidgeon y Eddie Constantine. En lo que difiere la versión de Lipsky es en su preclara intención de retrotraernos a los orígenes del personaje, y más concretamente a la estética del folletín, esa especie de aventura urbana e insólita que sobre las pautas del relato detectivesco tejió toda una urdimbre de apariciones espectrales, supervillanos, criaturas de pesadilla y rocambolescas soluciones argumentales. Vinculado tan sólo colateralmente con la ciencia-ficción, más que nada por el generoso uso de *gagdets* futuristas, y realmente más emparentado con los *murder mysteries*, el folletín ha tenido creaciones tan afortunadas como Adèle Blanc-Sec, *La marca amarilla*, los Mabuses, Fantomas, o el cine de Louis Feuillade (hasta podrían inscribirse en esta corriente algunos episodios del Onofre Bouvila de *La ciudad de los prodigios*). Recientemente las incursiones más fantasiosas del subgénero se han ganado un lugar en los estantes de literatura fantástica bajo la etiqueta de *steampurk*, cultivado por escritores como Tim Powers o Stephen Baxter, e identificable por su mezcla de aventura decimonónica, tecnología verniana y aliento *pulp*, cambiando el orden de los términos según el caso. En **Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective** el atildado investigador —«calma y estilo» es su lema— se enfrenta en la ciudad de Praga a un antiguo adversario, El Botánico, poniendo en liza toda clase de artilugios: zapatos con ventosa para subir las paredes (como es de ley en el folletín), una bicicleta con hélice y alas para surcar los aires, o un fusil solar (que regaló a Nick Carter su amigo Láser, pues humor no falta en esta aventura). La desaparición de un perro del cual sólo ha quedado el collar llevará a Nick Carter (Michal Docolomansky) a desentrañar el complot del Botánico, que por eso de que debe ser convenientemente retorcido —estamos ante un folletín— consiste en colocar a sus víctimas ante una gigantesca planta carnívora cuyo apetito despierta al escuchar música clásica. Planteada con un mimo sin par y a modo de homenaje al cine mudo, hay momentos explícitos en este sentido:

las escenas en las que se prescinde de los diálogos, sustituidos por una banda sonora en la que suena una veloz pianola y con la imagen a cámara rápida; o el humor galante y los *gags* poéticos en la línea de Karel Zeman, como en la secuencia en la que unos rosales sirven el té, y que en suma atestiguan que nos encontramos ante un pastiche de exquisita factura.

Otro adalid del cine popular checo era el director especialista en comedias Vaclav Vorlicek, así como su guionista habitual Milos Makourek. En **Kdo chce zabit Jessu?** («¿Quién mató a Jessu?», 1965), una máquina materializa los sueños permitiendo cambiar las pesadillas por plácidas ensoñaciones. Pero este avance creado por la doctora que encarna Dana Medricka facilitará una insospechada revelación: su marido sueña con la curvilínea Jessu (Olga Shoberova). Tratando de restablecer la situación se creará una serie de divertidos equívocos. Curiosamente, Olga Shoberova sería contratada por la Hammer como sustituta de Raquel Welch en **The Vengeance of She** (1968), bajo el nombre artístico de Olinka Berova. En la producción de los estudios Barrandov **Pane vy jste vdova** («Señor, usted es viudo»; Vaclav Vorlicek, 1971) el dúo Vorlicek-Makourek toma la senda del humor negro e incluso *grotesque* con una historia de desmembramientos, transplantes y personas artificiales, en la que la amputación accidental del brazo del rey por parte de uno de sus soldados nos podría servir como muestra del mordaz sentido del humor de la película. En **Coz takhle dat si spenat** («Un buen plato de espinacas», 1976) Vorlicek y Makourek ya firmarían la dirección al alimón, sirviéndose esta vez de otro artefacto para encadenar sus *gags*: una máquina que rejuvenece, pero que en caso de no manipularse adecuadamente produce otro efecto: el reducimiento de tamaño, y más pronunciado de haber comido espinacas.

Por su parte, el director Jindrich Polák realizaría **Klaun Ferdinand a raketa** («El payaso Ferdinand y el cohete», 1962), una fantasía infantil en la que un robot rescataba a tres niños y a un payaso de una ciudad en ruinas. Pero la fama de Polák procede de **Ikarie**
XB-1
(1963), que sitúa una expedición en el año 2163, fecha en la que parten hacia Alfa Centauri un grupo de cincuenta cosmonautas a la

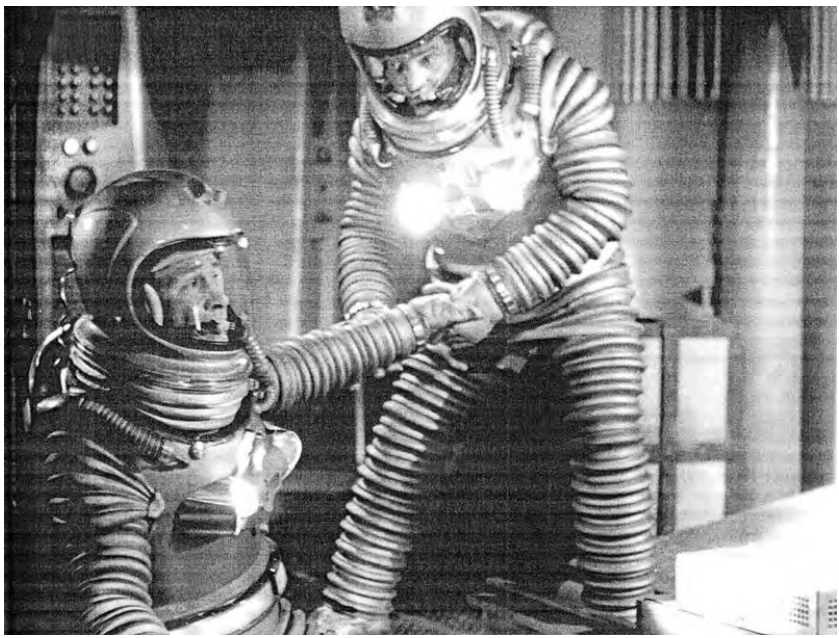
búsqueda de una tierra de promisión, De **Ikarie XB-1**
han prevalecido sus prodigiosos efectos especiales y secuencias ya clásicas, como la atracción que ejerce una nebulosa o el hallazgo de una nave espacial con sus tripulantes fallecidos hace largo tiempo. El guionista de la película, Pavel Jurácek, uno de los más prestigiosos de la industria checa, escribiría otra producción destinada a los estudios Barrandov, **Konec sprna v Hotelu Ozon** («El fin de agosto en el Hotel Ozono», 1966), dirigida por Jan Schmidt, con el que ya había colaborado en **Josef Kilian** (1963). Junto a cineastas como Eval Schorm, Jan Nimec o Juraz Herz —**El incinerador de cadáveres** (*Spalovac mrtvol*, 1971)—, Pavel Jurácek está considerado como un fiel representante de la vertiente más grave del cine checo, en contraposición con la distensión que supusieron Jiri Menzel o Milos Forman. Desde luego, su mortificante visión del futuro de la humanidad en **Konec sprna v Hotelu Ozon** no desmiente esta tesis: un grupo de mujeres tiene que adaptarse en un futuro devastado sin que el asesinato suponga un impedimento moral para conseguir sus fines y abandonándose paulatinamente a la brutalidad en el hotel del título, todo ello desde una perspectiva de cine intelectual apartada de las lindes de la comercialidad.

Entre las cuantiosas cintas juveniles e infantiles, reseñaremos a los adolescentes de **Vid bouda** (Vera Chytilova, 1087), que tendrán que superar su individualismo para hacer frente común a una invasión extraterrestre, y la más pacifista **Bison** (Mosir Issa y Elmar Klos, 1989), o cómo un niño ayuda a un alienígena a encontrar el camino de vuelta.

Rumanía

El cine rumano eclosionó cuando en 1948 se levantaron los estudios Bucarest en Buftea, un suburbio de la capital rumana. La producción fantástica chocaba con una normativa institucional que subvencionaba y primaba el «realismo social», por lo que tuvo que encauzarse hacia el mercado infantil. En este campo hubo dos figuras preeminentes: el moldavo Ion Creangã, uno de los grandes

de las letras rumanas y autor de fábulas pobladas por dragones, princesas y caballos mágicos, y el director Ion Popescu «Gopo», que llevaría a la pantalla muchos de sus escritos. A mediados de los 50, Gopo, cuyo cine «*no se sometía a las mundanas leyes de la materia*»[9], había conseguido cierto prestigio con una serie de cortos de dibujos animados para los estudios Animafilm con Omuletul (El homúnculo) como personaje central. Pasaría a rodar películas con actores en **Fetita mincinoasã** («La pequeña mentirosa», 1956) y **O poveste basme**
ca-n
(«Érase una vez un cuento», 1959), tras las que el director filmaría **Han robado una bomba** (*furat o bombã*
S-a
, 1962), una comedia burlesca concebida en una época en la que la que la tensión acumulada por la Guerra Fría afloró en numerosas parodias. Aquí el manejable tamaño de una bomba atómica facilitaba toda una serie de *gags*, en un film que desecha los diálogos para componer una banda sonora en base a la música y las exclamaciones y onomatopeyas de un reparto encabezado por Iurie Darie y Eugenia Balaure.



Ikarie XB-1

En 1964 Gopo dirigió **Pasi spre luna** («Pasos en la Luna»), la ensoñación de un pasajero cuya espera de un cohete que ha de llevarle a la Luna será amenizada por las oníricas apariciones de Leonardo Da Vinci, H.
G. Wells,
Jules Verne o Cyrano de Bergerac. Fiel a su estilo, Gopo modernizaría a Goethe en **Faustus XX** (1966) y un cuento de Ion Creangã en la pseudomedieval **El moro blanco** (*Harap Alb*, 1964). Fue en **Comedie fantasticã** (1975) cuando Gopo abordó abiertamente la ciencia-ficción. Pero la que se perfilaba como su gran película se quedó a medio camino, ya que adolece de una inconcreción de tono entre las dos historias que maneja: una sobre un extraterrestre desplazado a la Tierra en busca de energía; la otra acerca de un cuasidivino profesor que emplaza a un niño en un cohete, sin que conozca más educación que la proporcionada por un robot.

Aparte de los filmes de Gopo hubo algún intento aislado como **Gloria nu cântã** («Gloria no canta»; Alexandru Bocãnet, 1977), una comedia musical en torno a un cerebro electrónico capaz de responder preguntas de diversa índole, pero de entre todas las películas rumanas de temática fantástica hay que destacar por su ambición sin parangón a **Hyperion** (Mircea Veroiu, 1975). El film pretende nada menos que actualizar una de las obras más universales de su literatura, el poema *La estrella de la noche* (*Leceafarul*), de Mihai Eminescu
(1850-1899).
El poema original, en arrebatada semblanza del ideal romántico y del amor más allá del tiempo, cuenta la historia de una princesa, Cãtãlina, enamorada de la estrella de la noche. La estrella invocada, Hyperion, cae a la Tierra tomando la apariencia carnal de un príncipe demoníaco en su primera visita, y de un príncipe angelical en la segunda, ofreciendo a Catalina en ambas ocasiones la inmortalidad. La muchacha no accede y pide en cambio una prueba de amor: que Hyperion se convierta en un ser mortal. Hyperion vaga por el espacio y el tiempo para pedir a su padre, el Demiurgo, que revoque su condición. Éste se niega e Hyperion concluye amargamente: «*Porque sólo se nace para morir y se muere para vivir de nuevo*». El guión de Mihnea Gheorghiu se apoyaba en varias

analogías para contemporizar la historia: la ventana desde la que Cătălina observaba a la estrella nocturna sería en el film un televisor. Sintonizado después de la emisión diaria servirá de medio de comunicación entre Thea e Hyperion, un geólogo fallecido hace veinte años a causa de un experimento fallido, Thea, supervisada por los miembros de un laboratorio, procurará materializar a Hyperion, que al salir de ese limbo contactará con la atmósfera e iniciará un proceso degenerativo. La magnífica fotografía de C. Ghibu, en connivencia con el marcado sentido plástico de Mircea Veroiu, deriva en un tono contemplativo y excesivamente lento, cuyas virtudes proceden del texto original: la reflexión sobre la durabilidad del amor y de la existencia y la angustiada certeza de que ambos están abocados a un fin más o menos inmediato. El crítico Florian Potra juzgaría a **Hyperion** como «*un film innovador, una síntesis cultural bastante elegante, que mezcla la senda del mito y las hipótesis de la ciencia-ficción, usadas como soporte de una tonificante filosofía viral, donde las dos culturas, una tecnológica y otra humanista, se dan la mano adecuadamente, si es que queremos abolir la soledad, el miedo y la desesperación de nuestra vida cotidiana. Pienso que Hyperion puede ayudar a los espectadores de la misma edad que los protagonistas —y no sólo de la de ellos— a vivir*»[10]. Contradiciendo la intencionalidad última, hay una coda que engloba al film en un sueño, un molesto añadido que según algunos cronistas responde al temor a la censura. En diciembre de 1989, con la apertura que trajo la violenta defenestración de Ceaucescu, se abriría una nueva época en el cine rumano y el director de **Hyperion**, Mircea Veroiu, pudo permitirse en **Al doilea mesager** («El segundo mensajero», 1992) la adaptación de una novela de Bujor Nedelcovici que había levantado una gran polvareda en 1985 y que había llevado al escritor al exilio. Y es que de esta «distopía» sobre un régimen dictatorial isleño se desprendían demasiados paralelismos.

Entre los cineastas que despuntaron con la caída del régimen comunista es obligado citar a Mircea Daneliuc. Su debut se produjo en 1975 con **Cursa** («La carrera») y fue en su cuarto film, **Glissando** («Vuelo», 1982), cuando demostró su visión del medio cinematográfico como un vehículo para una puesta en escena y una temática paranoide: la ascensión del fascismo nos era narrada por medio de un acomplejado intelectual que sufría grotescas

ensoñaciones. Tras adaptar a Ion Creangã en **Tusea si junghiul** («Tos y flato», 1991), Daneliuc realizaría **A douãsprezecea poruncã** («La doceava orden», 1992), una curiosa parábola, aunque un tanto atenazada por el ritmo plomizo, planteada sobre las cenizas de la Segunda Guerra Mundial: según mantiene el film, en las postrimerías de la contienda los nazis reclutaron a varios dobles de sus máximos mandatarios (Hitler, Goering, Himmler, Goebbels), pero ante la súbita evolución de los hechos y la caída de Berlín, éstos quedaban en un lugar inconcreto de Europa Central, donde formaban una sociedad aislada del resto de la humanidad y progresivamente intolerante. Danieluc regentó la productora Alpha Films International. Su fugaz historia es la de otras tantas como la Solaris de Dan Pita. En vista de la calamitosa situación de una cinematografía que recientemente sólo produce de una a tres películas por año, se creó la plataforma Cinerom. Ante este panorama, la
ciencia-ficción
es inabordable, y sólo se sortearían las reticencias en formato de telefilm en **Mesagerul** («El mensajero»; Cadri Abibula, 1992). Mientras tanto la única productora que consigue mantener las cuentas saneadas es la Castle Film, no en balde dedicada a rodajes de productoras extranjeras.

Polonia

El cine polaco, que conmovió al mundo con sus crónicas de los campos de exterminio nazis, sería muy sensible hacia los horrores de la guerra. En **Wielka wielksza najwielsksza** («El gran mundo y los pequeños niños»; Anna Sokolowska, 1963) dos niños, Ika y Groszek, vivirán sendas historias en un mundo fantasioso, para en un tercer segmento del film ser transportados por una esfera plateada al planeta Vega, donde serán aleccionados sobre las consecuencias de una guerra nuclear. Pero, más allá de las cintas infantiles polacas, fue el director Piotr Szulkin el que dotó de una vena fantástica al antibelicismo. En **Golem** (1979) utiliza la mítica leyenda sobre un forzado y equivocado vínculo con el género de anticipación, ambientando la historia en el socorrido marco del

post-holocausto nuclear y con los científicos empeñados en crear una raza de esclavos. Piotr Szulkin dedicaría su siguiente film, **Wojna swiatow, nastepne stulecie** («La guerra de los mundos, próximo siglo», 1981), a H.
G. Wells
y a Orson Welles, ilustrando otra de sus obsesiones: la importancia de los medios de comunicación de masas como filtro y generador de la opinión pública. El reportero interpretado por Roman Wilhelmi pondrá de manifiesto esta preocupación ante la imposibilidad de comunicar la invasión de Marte a su público potencial y al ver cómo a su labor periodística se le aplica una mordaza mediática. Piotr Szulkin volvería a los futuros *post*-atómicos en **O-Ba-Koniec cywilizacji**
O-Bi,
(«El fin de la civilización», 1985), poniendo diferentes actitudes en boca de sus personajes y con una especie de Arca de Noé como catalizador de sus dudas existenciales.

Junto a Piotr Szulkin, el director Juliusz Machulski ha sido uno de los cineastas polacos que se ha decantado por el fantástico. Sus cintas se podrían calificar de cine eslavo de consumo, un término que puede parecer la suma de conceptos antagónicos y que en verdad es una denominación bastante ajustada si repasamos la filmografía de Machulski. Para empezar, el director se inclina por la comedia, por un humor franco y directo influido por los *gags* del cine cómico silente. Sus sonoros éxitos de taquilla y la caligrafía de la puesta en escena, transparente, de ritmo sostenido, sintética en su práctica de la elipsis y sin grandes aspiraciones artísticas ni plásticas, lo podría equiparar al cine de consumo galo, como **Los visitantes** (*Les visiteurs*, 1992) o **El jaguar** (*Le jaguar*, 1996). Lo que distingue a Machulski, y que en definitiva lo hace preferible a las producciones citadas, es su conocimiento de las reglas del *fantastique*. En **Kingsajz** («Kingsize», 1989), una fantasía estilo **Los borrowers** (*The Borrowers*, 1997), da pie a una ristra de previsibles situaciones cómicas debidas al tamaño de los personajes, una especie de gnomos, y por la descontextualización de elementos cotidianos que se infiere (puentes construidos con cerillas, etc). **Sexmission** (*Seksmisja*, 1983) entra de lleno en la ciencia-ficción: dos hombres son hibernados en 1991, el expansivo Maximilian, un

simpático pícaro que huye de esta forma de las obligaciones maritales, y el apocado Albert, que sueña con rozar la gloria de Gagarin y otros «héroes de la ciencia». Despertados cincuenta años más tarde de lo previsto, en el 2044, se encontrarán en una sociedad formada única y exclusivamente por mujeres, por lo que en un principio creen ser los depositarios de un «sacrificio por la humanidad» al que les empuja la labor procreadora. Pero el organigrama matriarcal, perpetuado por la partenogénesis, planea transformarlos en mujeres. El choque cultural propicia los momentos más ocurrentes: la revisión y perversión de la historia por la cual Einstein y Copérnico pertenecen al género femenino, o la falta de sentido del pudor de las mujeres del futuro, que proporcionará a nuestros protagonistas más de una alegría a la vista. El presupuesto a todas luces insuficiente y la dirección artística marcadamente hortera dibujan una sociedad subterránea que, merced a la implicación con el género de Machulski y del guionista Janusz Sosnowski, se descubrirá en un giro argumental como una falacia: el paisaje *post*-atómico que se observa desde un periscopio es en realidad un decorado construido a fin de mantener los privilegios de la oligarquía feminista.

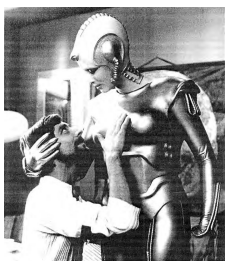
Golem

Yugoslavia

El cine yugoslavo, tan dado a las comedias agridulces o a revisar su trágica historia, se concedería escasos respiros con el cine de anticipación. Partiendo de una novela de Alexander Greene, **Izbavitelj** (Krsto Papic, 1977) es una parábola en la onda de suplantadores de personalidad que popularizasen Robert A. Heinlein y Jack Finney, y en la que las ratas de Zagreb van

sustituyendo las identidades de los humanos. Contando con participación polaca, el film **Sedmi kontinent** («El séptimo continente»; Dusan Vukotic, 1966) parecía una variante optimista de *El señor de las moscas*. la curiosa novela de William Golding que en un su primer borrador acaecía tras el holocausto nuclear. En **Sedmi kontinent** dos niños de distintas razas establecen en una isla apartada de los adultos una sociedad igualitaria que atraerá a otros niños hasta convertirse en una idílica coronación del ideario marxista, diametralmente opuesta a la propugnada por el maniqueísta cine infantil estadounidense. Dusan Vukotic dirigió otro film inconcebible en Hollywood. **Los visitantes de la galaxia** (*Gosti iz galaksije*, 1981), contando para su realización con participación checoslovaca en el apartado de efectos especiales. Tiene la peculiaridad de estar protagonizada por un escritor de ciencia-ficción, piedra de toque en la génesis de su homóloga cinematográfica. Con un ritmo por momentos endiablado, **Los visitantes de la galaxia** amplía inesperadamente su galería de personajes: el sufrido escritor verá materializarse ante sus ojos a sus criaturas de ficción, entablándose riñas matrimoniales y equívocos, sustentados por *gags* de trazo grueso y sin embargo un respeto encomiable hacia la idiosincrasia de cada una de las criaturas. Conforma finalmente una espiral de comedia alocada que va contagiando a la propia estructura del guión y resultando divertida siempre que se quiera entrar en ella.

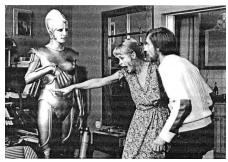
La reproducción



Los visitantes de la galaxia

Hemos dejado a las coproducciones como colofón de este recorrido. En tiempos recientes se las vilipendia, tildándolas de *europuding*,

porque presumiblemente se diluyen las diferentes señas de identidad de las filmografïas participantes. Sin embargo, sólo en este apartado podríamos hablar con propiedad de
ciencia-ficción
europea, el tema de este monográfico, y preguntarnos si es una entelequia, o si es posible desandar en el tiempo ese camino para estudiar su viabilidad o sus posibles logros. Las desmemoriadas apologías del «producto nacional» olvidan coproducciones, por acudir a un ejemplo particularmente cercano, como la hispano-italiana **El verdugo** (1963), protagonizada por Nino Manffedi. Olvidan a la hispano-germano-suiza, dirigida por un húngaro. **El cebo** (1958), y en fin, a toda una serie de películas en las que la coproducción significaba la viabilidad del proyecto, la superación de fronteras y culturas para fructificar en un producto con personalidad.



Los visitantes de la galaxia

La efectiva existencia de un acervo común europeo y, en el caso de los países del bloque comunista, de un marco político compartido, trajo consigo algunas coproducciones entre Polonia y la República Democrática Alemana Basada en la primera novela del polaco Stanislaw Lem, *Astronauci* («Los astronautas»), de 1951, se gestó **Der schweigende stern / Milezaca gwiazda** («La estrella silenciosa»: Kurt Maetzig, I960), también titulada **Raumschiff Venus antwortet nicht**, rememorando al clásico germano **F. P. 1 antwortet nicht**. Con un reparto multirracial, entre los que se cuentan Yoko Tani, Michail Postnikow, Tang-Hua-Ta, Guenther Simon, o Kurt Rackelmann, y dirección artística de Anatol Radzinowick y Alfred Hirschmeier, la premisa de partida era ciertamente intrigante: el pedazo de un meteorito se revelaba de origen extraterrestre y, como la botella de un naufrago, contenía un mensaje. A continuación, se manda una expedición hacia Venus, de donde procede la «reliquia», empleando el metraje en previsibles lluvias de meteoritos y las pertinentes reparaciones, o en la distensión cómica que representa un robot ducho en ajedrez.

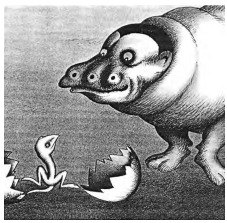
Cuando el film parecía que se iba a mantener en esa tónica, nos descubre un secreto celosamente guardado: el planeta Venus, de extraña orografía, toda una explosión de agfacolor, en tonos azules, donde confluirán tormentas eléctricas, bosques carbonizados, masas alquitranadas que cobran vida, niebla perpetua sobreimpuesta en postproducción, rascacielos abandonados, unos acongojantes insectos mecánicos vestigio de una civilización desaparecida, o bellísimas auroras boreales, albergando en suma un arrollador sentido de la maravilla y un halo aventurero que provoca que hasta la más nimia acción revierta en una arriesgada hazaña.

Aunque no fuese del agrado del escritor polaco, no puede dejar de alabarse el rechazo de los frecuentados patrones de la *space opera* en un film en el que la extinta raza venusiana (tan sólo se intuirá un desastre nuclear y se adivinarán sus sombras petrificadas tras la explosión) enriquece un enigma con ecos de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956). La República Democrática Alemana, que apenas facturaría cintas de este tipo —como **Blumen fuer den mann in Mond** («Flores para el hombre en la Luna»; Rolf Losansky, 1975)—, volvería a coproducir con Polonia en **Signale, ein weltraumabenteuer** («Señales, una aventura en el espacio»;

Gottfried Kolditz, 1970), adaptación en
70 mm
de la novela de Carlos Rasch *Asteroidenjaeger*, especialmente ambiciosa en su presentación visual.

De entre las coproducciones destaca por su marchamo intemacionalista **El poder de un dios** (*Es ist nicht leicht ein Gott zu sein*, 1990), coproducción entre Alemania, Francia, Suiza y la URSS (con la Hallelujah Film de Munich, los Dovshenko studios de Kiev y la ZDF, entre otras productoras), dirigida por el renano Peter Fleischmann —**Escenas de caza en la Baja Baviera** (*Jagdszenen aus Niederbayern*, 1969), **El virus de Hamburgo** (*Die Hamburger Krankheit*, 1979)— y protagonizada por Anna Gautier, Hugues Quester y Peter Zentara, camuflado éste último bajo una peluca que semeja la melena informal de un Christopher Lambert y en un papel que en principio estaba pensado para Rutger Hauer. La ambición de la empresa está fraguada en base a una consciente y en extremo coherente unión de fuerzas, tanto en los aspectos aparentemente más industriales —los efectos ópticos de la Bavaria Film, los pirotécnicos soviéticos—, como en su reunión de talentos europeos —desde su variopinto reparto hasta la participación como artista y diseñador de Jean-Claude Mezières, gigante del cómic francófono y dibujante de *Valerian, agente espacio-temporal*—, adaptando además *Qué difícil es ser dios*, de los hermanos Strugatski, una de las novelas más difundidas de la
ciencia-ficción
rusa[11]. El film se ciñe a la novela original: un historiador terrestre es enviado a un planeta que vive sumido en la barbarie de una suerte de Medioevo, con órdenes expresas de no interferir en el curso de la Historia ni tampoco involucrarse con sus habitantes, vistos éstos como «*un reflejo de nosotros mismos en un pasado muy lejano*». La idea que vertebra la novela y su trasposición fílmica se alimenta del potencial del género, sobre todo en su feliz recreación de una sociedad y de una época que, al ser indeterminada debido a su origen extraterrestre, no es ninguna época en concreto sino la suma de varias; tal es su poder metafórico. Rumata, el historiador terrestre, es testigo del violento relevo de poderes entre la oligarquía que representa la nobleza y el estrato religioso, apoyado por la sanguinaria y laica Guardia Gris primero, y por una orden

castrense-clerical después, desempeñando la plebe el papel de oprimida e institucionalizándose por ende una pertinaz represión hacia los escasos ciudadanos instruidos. La cruel eliminación de los miembros más descollantes de la sociedad —particularmente sangrante y simbólica es la escena de un sabio muerto bajo la hoja de la imprenta que él mismo había inventado— colmará la paciencia del hasta entonces abstraído Rumata, que abandonará su papel pasivo rompiendo las ordenanzas en unas secuencias, de nuevo, con alto valor simbólico: el láser segará las vidas de los monjes y destruirá tótems e imágenes a mayor gloria del culto local y la superstición. Con todo, el film se resiente de una estructura endeble que en el caso de la novela era suplida por la ágil prosa de los Strugatski, y que en la pantalla no encuentra una contrapartida: la observación de la que es objeto el planeta por parte de la nave espacial hasta allí desplazada, a veces nos es mostrada por Fleischmann en cámara subjetiva, adoptando así el espectador el punto de vista civilizado, sin que este recurso por desgracia sea una constante; la música desabrida de sintetizador o la dirección artística tampoco sirven de enmienda; y en definitiva el difuminado arco dramático y la evolución de los personajes, fruto de una puesta en escena en exceso directa y sin valor descriptivo, y la mencionada estructura del guión, malogran parcialmente las posibilidades de una trama harto sugerente.

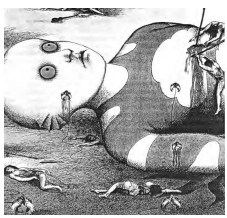


El planeta salvaje

La proverbial diligencia de los técnicos checoslovacos atrajo a dos coproducciones bien dispares: la realizada entre Reino Unido, Checoslovaquia y España **Nexus 2431** (José María Forqué, 1993), cinta futurista rodada en los Estudios Barrandov, y el film de animación **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*; René Laloux, 1973). Si en la primera resulta indétectable el pulso del director de **Amanecer en Puerta Oscura** (1957) hasta el extremo de que parezca rodada en los años 70 y resulte farragosa en su extraña

amalgama. **El planeta salvaje** permanece como una concluyente corroboración de las bondades del sistema de coproducción: difícilmente el texto de Stefan Wul y las obsesiones y el trazo de Roland Topor podían haber encontrado mejor vehículo que la animación checa; no cabe imaginar una comunión entre talentos más integrada en su compromiso con una visión lírica del género.

Kóniec



El planeta salvaje

O Fin en polaco. La historia que sigue es bien conocida: Ronald Reagan, escalada armamentística, debacle económica de unos países que no podían afrontar el gasto militar, *perestroika*, caída del muro de Berlín, demolición de las estatuas de Lenin, privatizaciones, capitalismo, neoliberalismo feroz, hambruna… kóniec. Y desde entonces la historia de las cinematografías del Este de Europa es poco menos que su lucha por la supervivencia. Afortunadamente hay excepciones: Con sangre y fuego (*Ogniem i Miczem*; Jerzy Hoffman, 1998) fue vista en Polonia por siete millones y medio de espectadores en sus primeros meses de exhibición, desbancando a la mismísima **Titanic** (*Titanic*, James Cameron, 1997). Es un triunfo en el mercado interior que no se continúa en un Occidente con anteojeras, teledirigido por el *marketing* y la necesidad social de estar «a la ultima», y que no es otra que la de asistir a los estrenos más publicitados. Como si la actual hegemonía estadounidense no fuese suficiente ignominia, se ha conseguido que la situación se diagnostique como inevitable, y que, y esto ya es el colmo, parezca que haya sido así desde el principio de los tiempos. Unos tiempos, recordemos, en los cuales el circuito comercial acogía calurosamente filmes como el rumano **Los guerreros del imperio** (*Daeii*; Sergiu Nicolaescu, 1967), vista en España por más de un

millón cien mil espectadores. El éxito mundial de **El planeta de las tormentas** tampoco se le escapó a cronistas como Inna Soboleva[12], que se felicitaba por un ritmo de ventas incesante hasta 1980. Y es que la pretendida uniformidad del cine del Este es rota por pterodáctilos venusianos, naves multigeneracionales, extraterrestres de paso o robots díscolos. Fue la
ciencia-ficción
del Este un género que contó con una tradición y una serie de cineastas que prácticamente le consagraron su carrera. Sin embargo, aunque actualmente el estudio Lennautchfilm este preparando un *biopic* sobre una de las más deslumbrantes luminarias que diese esta variante, Pavel Klushantsev, no podemos sino concluir que esas películas que nos hablan del futuro desde Kiev, Zagreb, Praga o Bucarest, pertenecen al pasado.

La
HUMANOIDE
ELENA METELKINA NADEZHDA SEMENTSHOVA
VADIM LEDOCOROV ALEXANDER LAZAREV
1995
VIDEO & FILMS
director
RICHARD VIKTOROV

Vynález zkázy

Karel Zeman, el poeta de los lunáticos

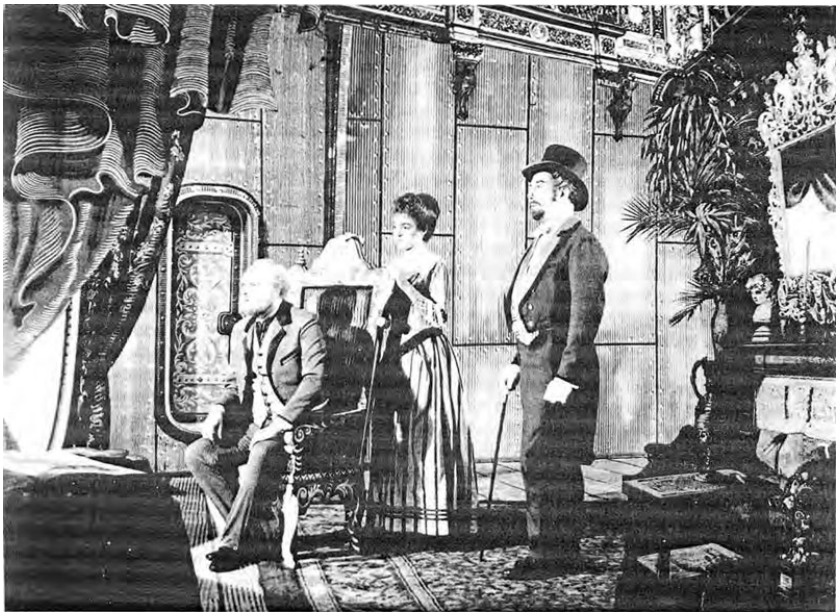
Bigarren Mundu Gerra amaitzean, Karel Zeman Lxekiarrak bere annunazio-estudioa sortu eta bere lehen.filmak txotxonngiloekin. jilmul::en hwú zen. Zinenwren lehenen ameslorien (esule {)(ILerako filmatzen hasi ze. Zinemaren lehenen ameslarien (esate balerako Mélès edo Emile Cohl, eta Jules Verne) iturrietan edandakoa. Dena den, Vynález zkázy edo Baron prásil lanak bezalako hain zenburu iradokilzaile eta surrealismoz kargaturikoek artista desberdin na sailka ezina bilakatzen dute.

Sergi Sánchez

Hablemos, por ejemplo, del Thaumatropio, inventado por el doctor John Ayrton París en 1825, fue uno de los juguetes ópticos más populares en su época. Consistía en un disco de cartón con la foto de un pájaro en un lado y la de una jaula en otro. Unidas por una cuerda en tensión, al destensarse se movían frenéticamente creando la ilusión de un pájaro dentro de una jaula. Hablemos, también, del Phenakistiscopio, obra del físico belga Joseph Plateau en 1832. Otro disco sostenido por una asa que le permitía girar libremente. Alrededor del perímetro del disco había una serie de dibujos en diferentes fases de movimiento, separados por ranuras. El disco estaba unido a un espejo, que, girando, le permitía ver al espectador —reflejada en el espejo— la figura correspondiente como si estuviera viva, lo que quiere decir moviéndose. Hablemos, finalmente, del Théatre Optique del francés Emile Reynaud, que se presentó por primera vez en el Museo Grevin de París, en 1892. Este aparato, el ejemplar evolucionado de su más inmediato antepasado, el Praxinoscopio, proyectaba simultáneamente fotos en movimiento sobre *backgrounds* o telones de fondo, todo en la misma pantalla. Las llamadas «Pantomimas Luminosas» ampliaron hasta los quince minutos la duración de las nanopelículas que conseguían visionarse en los mágicos artilugios que las precedieron, y comprendían unas 500 fotografías en una tira de celuloide. No es casual que el checo Karel Zeman evocara el entrañable arcaísmo de estos aparatos milagrosos —especialmente los dos últimos— en la secuencia de la proyección de noticiarios en **Vynález zkázy** («Un invento diabólico», 1958). La extraña belleza de unos camellos que patinan o de una marcha militar de soldados de cartón resume con ajustada pericia la esencia del cine de Zeman: la reivindicación de la magia primitiva de los orígenes del séptimo arte, cuando la luz de un proyector iluminaba un ritual atávico donde artes más antiguas

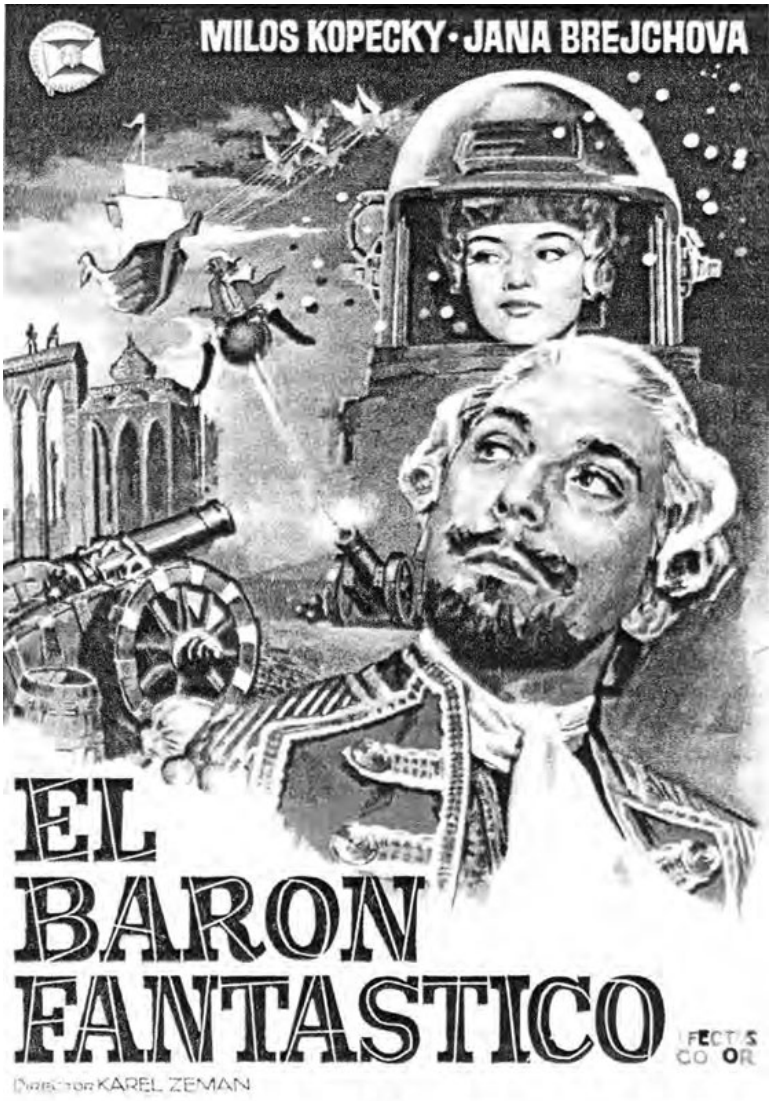
—la pintura, la literatura, la fotografía, el teatro de marionetas— decidían conjurarse contra los fantasmas de la realidad.

Según cita Andreu Arnorós Isern[1], Zeman declaró en una ocasión que «*así como el pintor tiene los colores, los pinceles y la tela, yo dispongo de la óptica, la luz y los medios técnicos. Tengo fe en la película. (…) Méliès me maravilló porque en los inicios del cine demostró que se podían expresar cosas inauditas: nadar bajo el mar, volar en el cosmos… en resumen, todo aquello que me atrae*». No cabe duda de que Georges Méliès, el prestidigitador del fotograma animado, fue uno de los puntos de referencia fundamentales para el desarrollo de la obra de Zeman, no sólo por su fascinación por los teatros de juguete y las marionetas sino por su vinculación casi genética, inevitable, con su otro hermano gemelo, Jules Verne. Méfiès vivió la aparición del cine como una prolongación lógica de los espectáculos de magia y *grandguignol*. El ilusionismo visual de **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902) o **Le dirigeable fantastique** (1906), que consiguió altas cotas de verosimilitud gracias a los trucos que Méfiès aprendió por casualidad[2], inspiró la trayectoria de Zeman, pero no fue la única de sus influencias. Desde Emile Cohl y sus películas coloreadas —homenajeadas en **Na komete** («En un cometa», 1970)— hasta la pionera experiencia de Windsor McKay en **Gertie the Trained Dinosaur** (1914), experimento interactivo donde el autor/animador aparecía en el escenario para desaparecer «dentro» de la película —facilitando la identificación del espectador de la manera en que lo hacían los niños protagonistas de **Cesta do Praveku** («Viaje a la prehistoria», 1955)—, pasando por la primera película de marionetas animadas con *stop motion* de la historia del cine, **The Humpty Dumpty Circus** (J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, 1908), Zeman bebió de fuentes pretéritas sin cambiar de modelo ni camisa en más de treinta años de carrera. Sus películas tenían un hálito más surrealista que infantil: no era ni un animador puro ni un cineasta puro. Era, simplemente, un artista.



Vynález zkázy

Hablando de Jiri Trnka, Robert Benayoun[3] afirmaba que en su cine «*no había animales en pantalones, no había antropomorfismo fabulista, no había jerarquización de la naturaleza en criaturas buenas y malas. La estilización de los animadores checos no es un postulado moralizante sino un asunto de selección natural*». No pudo estar más acertado el exégeta de Jerry Lewis al restar moralismo a las propuestas del cine de animación checo, cabeza de pelotón de la resurrección de la cinematografía de un país que, como el resto de la Europa del Este, había notado, y mucho, los efectos de la Segunda Guerra Mundial y la invasión nazi. El 11 de agosto de 1945 se instauró la nacionalización del cine checo, mucho antes que la de la industria pesada y la banquera. Los primeros estudios que se crearon fueron los de animación, sobreprotegidos por el Estado, declarados de interés cultural y casi exentos de la vigilancia de la censura. Es cierto que la influencia socialista se dejó notar en algunas de las primeras obras de Trnka —especialmente en **Pérák a SS** (1946), sátira a costa de Hitler, y **Dárek** (1946), una burla sobre los valores de la clase media— y Zeman, pero siempre se manifestó de un modo benéfico: las sofisticadas innovaciones estéticas del cine



de animación checo superaban con creces el poder de cualquiera de sus mensajes políticos. Al principio de su carrera, Zeman focalizó sus objetivos en las intenciones didácticas de sus primeros cortos —protagonizados por el señor Prokouk, un muñeco de madera de aspecto vagamente apayasado— y, más tarde, en la mezcla de dispares técnicas de animación, que incluían el uso de transparencias y marionetas en movimiento gracias a la animación fotograma a fotograma. Jiri Trnka tenía sus estudios en Praga,

mientras que Karel Zeman y Hermina Tyrlova los tenían en Gottwaldov (Moravia): una separación geográfica que representaba, sin querer, distintas investigaciones creativas. La posterior descentralización, desarrollada a mediados de los cincuenta, de la industria cinematográfica posibilitó que nuevos talentos entraran a jugar en el equipo checo y que los que habían surgido en la década anterior —Monterde, Riambau y Torreiro[4] citan, además de a Zeman, a Vojtech Jasny, Klos, Kadar y Kachyna— afianzaran su puesto de titulares. Pero a pesar de que sus dos mejores obras —**Vynález zkázv** y **Baron prásil** («El barón fantástico», 1961)— datan del resurgimiento de los nuevos cines europeos —y de la edad de oro del cine del Este, ahora enterrado en el cementerio de las viejas glorias—, Karel Zeman, olvidado en las estanterías de la cinefilia militante, carga con el sambenito de haber sido un cineasta infantil, una cruz demasiado pesada como para sobrevivir a ella sin cicatrices profundas.

No es precisamente infantil el origen del arte de Zeman. Ahí está, en sus raíces, el teatro de marionetas[5], casi siempre asociado a la edad preescolar, y cuya importancia en la tradición checa se remonta, como afirma Artur Amorós[6], a tres siglos atrás. En efecto, durante la monarquía de los Habsburgo las marionetas se convirtieron en un instrumento nacionalista, cuyo objetivo era divulgar y dinamizar la cultura autóctona para pararle los pies a los invasores germanos. El mismo Zeman homenajeó a estas marionetas contestatarias en **Král Lávra** («El rey Lavra», 1952), la historia de un monarca bufonesco que, inspirada en un poema satírico de Karel Havlicek Borovsky, ya fue utilizada por marionetistas malintencionados para socavar los cimientos del Imperio Austrohúngaro. Siglos después, las marionetas volvieron a cargar contra las tropas alemanas, esta vez vestidas con uniforme de la Gestapo. Los nazis no tardaron en silenciar a los muñecos de madera, pero la Resistencia de los escenarios checos seguía agazapada, acechando, preparada para luchar contra el fascismo. Al acabar la guerra, las marionetas salieron de su escondrijo, y fundaron diez teatros profesionales en Bohemia y Moravia y tres en Eslovaquia. Fue entonces cuando Karel Zeman, que nació el 3 de noviembre de 1910 en Ostromer, en el noreste de Bohemia, fundó sus estudios de animación, apoyado por su colaboración como

animador de muñecos con Hermina Tyrlova, en un grupo llamado Brati Triku (o hermanos del trucaje). Lejos quedaban sus estudios de decoración y diseño publicitario, su época como modelista y dibujante en Francia
(1930-36)
y su trabajo en el departamento de publicidad de la fábrica de zapatos Bata.

No obstante, el valor transgresor de la marioneta iba más allá de cualquier sentido político. Desde las filas de las vanguardias de principios de siglo, artistas como Marinetti, Kandinsky, Leger, Breton y Schlemmer defendieron el papel de la marioneta como puente entre las ceremonias rituales europeas y no europeas, y como un elemento central en el teatro popular tradicional con infinitas posibilidades experimentales. En este sentido, el trabajo de Zeman, como el de Jiri Trnka, pertenece al dominio de las vanguardias: por muy prosaicos que puedan parecer ahora, los diez cortos que protagonizó el señor Prokouk —salpimentados por un corto como **Vánocni sen** («Sueño de Navidad», 1946), la historia de rechazo y aceptación de una niña por su muñeco más viejo y preciado, que ganó un premio en Cannes el mismo año que Trnka, e **Inspirace** («Inspiración», 1949), obra de orfebre miniaturista y obsesivo en la que consiguió animar a una Colombina y un Arlequín nacidos de una gota de agua (figuras emblemáticas de un célebre teatro enmascarado, la *Commedia*
dell' Arte
) y hechos de frágil cristal de Bohemia— podrían ser dignos tatarabuelos de la amable y exquisita vanguardia de plastilina impulsada por Nick Park y Peter Lord desde la Aardman Animation. Los cortos del señor Prokouk —producidos en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y finiquitados en los setenta con **Pan Prokouk Hidonarem** («El Sr. Prokouk relojero», 1972)— emanan la misma sensación de contagiosa alegría que las aventureras hazañas de Wallace y Gromit.

Cesta do Praveku

En sus proezas hay, con frecuencia, un tono moral que disuade a nuestro héroe, pequeño gran hombre de ideas equivocadas, de beber alcohol: de hacer, pues, todo aquello que no debe hacer un hombre de provecho bajo el yugo socialista. Algo así como la reivindicación de la vida doméstica, aliñada con unas cuantas persecuciones de arcilla multicolor, que es **Los pantalones equivocados** (*The Wrong Trousers*; Peter Lord y Nick Park, 1993).

En estos cortos se demostraba que las intenciones didácticas de Zeman tenían más relación con el objetivo educacional del teatro de marionetas checo que con cualquier tipo de reivindicación ideológica. Si, en muchos casos, las marionetas eran el único vehículo que comunicaba a los niños checos con su cultura popular —y el único modo de conocer a escritores como Jules Verne: de ahí la importancia divulgadora de la obra de Zeman—, también podían convertirse en portavoces del folclore de otras culturas —como ocurría en su primer largometraje, **Poklad Ptaciho Ostrova** («El tesoro de la isla de los pájaros», 1952), basado en un antiguo cuento persa que combinaba marionetas con dibujos animados inspirados en miniaturas persas— o en profesores de ciencias naturales.

Aunque **Cesta do Praveku** es, en su museístico esqueleto argumental, un viaje a través de la Prehistoria construido para educar divirtiendo a un público infantil, incluye varios elementos formales y narrativos que prefiguran los hallazgos de las mejores películas de su autor.

Cesta do Praveku

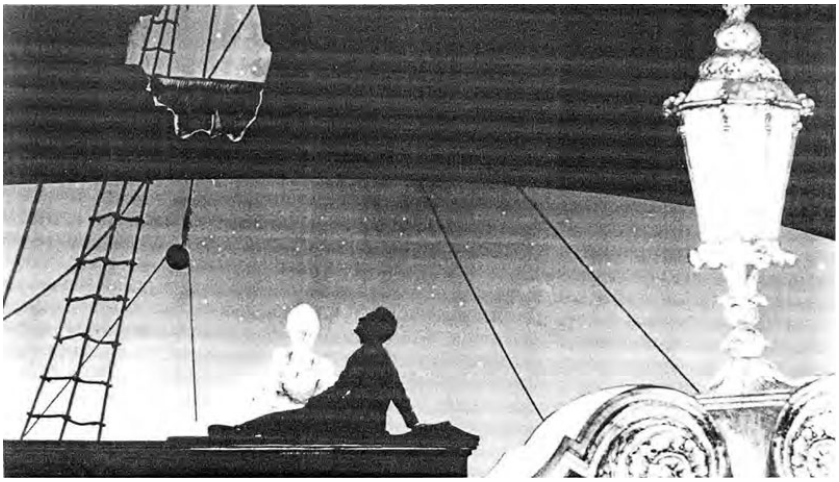
A saber: una voz en *off* evocativa que recuerda el tono y el timbre del cuento leído en voz alta —o de la leyenda oral—, el omnipresente mundo de la infancia y la infinita receptividad al universo de lo fantástico. En **Cesta do Praveku**. Zeman rodó al cuarteto protagonista a velocidad normal y a los dinosaurios, controlados electrónicamente, con la técnica de la *stop motion* o animación fotograma a fotograma. Hacía un cuarto de siglo que el soviético Ladislaw Starewicz había conseguido tal proeza —cifrada en
273 000
movimientos— en el célebre **Le roman de Renard** (la empezó en 1925, la acabó en 1930 y la estrenó en 1938) y en los cuarenta el húngaro George Pal había puesto de moda a los *Puppetoons* en una América resacosa de guerra y de miseria, pero Zeman, muy lejos de

la tierra prometida, estaba consiguiendo unos resultados que el mítico Ray Harryhausen, en el politizado contexto del cine de la guerra fría, proyectaba en los más entrañables *drive in*. No es raro, pues, que los reyes del *found footage*, o el metraje encontrado entendido como la más infame de las bellas artes, aprovecharan la oportunidad que, inconscientemente, les brindó Zeman para reestrenar **Cesta do Praveku** bajo el título de **Journey to the Beginning of Time**. No fue a Roger Corman sino a William Cayton al que, después del éxito de **Hace un millón de años** (*One Million Years B. C.*; Don Chaffey, 1966), se le ocurrió la idea de rodar nuevas secuencias protagonizadas por cuatro niños que descubren una cueva secreta en el Central Park, añadirlas al film de Zeman, doblarlo y estrenarlo, acreditándose como coautor del aliño en un insólito caso de *czechploitation*.

Si la aparición de los grandes avances científicos decimonónicos estilo máquina de vapor o teléfono fue decisiva a la hora de acelerar el nacimiento de la
ciencia-ficción
—como dice el crítico David Pringle[7], el ser humano fue consciente por fin de las perspectivas de espacio, del tiempo pretérito y del futuro— como fuente inagotable de fantasía, posibilitando los *voyages extraordinaires* de Verne y los romances científicos de H.
G. Wells,
la evolución natural del cinematógrafo parecía animar el lado más artesanal y miniaturista de Karel Zeman. No ha de resultar extraño que el resto de su obra, que incluye sus dos mejores películas —**Vynáiez zkázy** y **Baron prásil**—, reivindique lo fantástico como un estado de razón superior. Y lo fantástico se hace a mano: como si se tratara del artesanal y viejo Geppetto de *Pinocchio* puliendo sus muñecos de madera, Zeman se dedicó a estriar en sobreimpresión toda la película de **Vynález zkázy** para que se pareciera a las ilustraciones originales de Riou y Benett que iluminaron los libros de Verne de la colección Hetzel.

Basada en una de sus más desconocidas novelas. *Face au drapeau*. esa ensoñación de grabados de cobre, cruzados por una autopista de líneas invisibles y blanquinegras, consigue combinar el dulce arcaísmo del cine silente con la atmósfera onírica de un

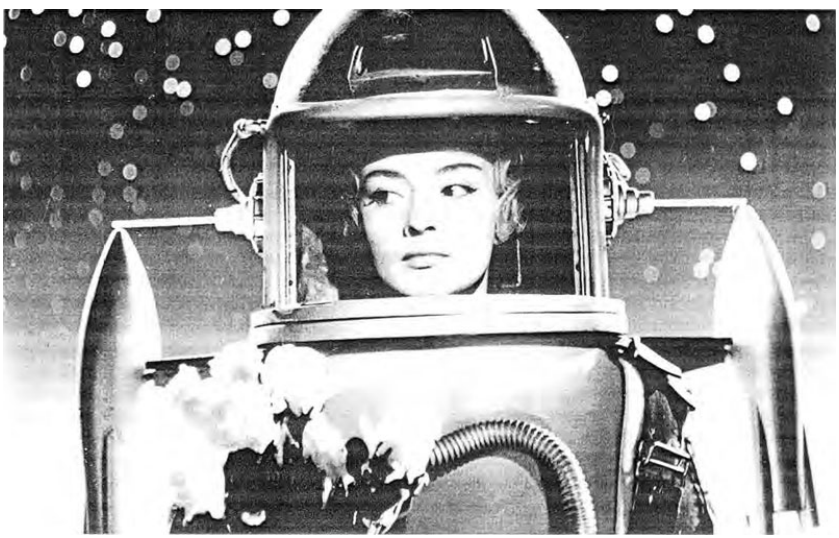
cuadro de Salvador Dalí. Los actores y los personajes de Zeman parecen marionetas que han resucitado de un largo letargo, paseándose por un universo de grabados que, en cualquier momento, puede revelar su frágil condición de casa de muñecas. Desde el vestuario intencionadamente geométrico (o rayado) hasta las sobreimpresiones de medusas y animales marinos, todos los recursos expresivos que Zeman utiliza multiplican la condición poética de una historia conscientemente menor —el conde de Artigas pretende dominar el mundo haciéndose con la fuente de energía que el profesor Roch y su ayudante Hart han descubierto y desarrollado— para convertirla en un irónico, lúdico y hermoso festín de fantasías animadas. La combinación de grabados, dibujos animados —que parecen recién salidos de uno de los *intermezzos* que Terry Gilliam hizo para el **Monty Flying Circus**
Python's
según la técnica del *cut out animation*— y seres humanos consigue que un naufragio —con la evocadora imagen del mascarón de proa en el fondo del mar y un explícito homenaje a las **leguas de viaje submarino**
20 000
(*Leagues under the Sea*
20 000
, 1954) que Fleischer dirigió con James Mason como Capitán Memo —, unos buzos practicando esgrima, dos peces transformándose en una mariposa, un reloj en una botella y un globo alejándose hacia un sol cegador, resulten creíbles y verosímiles, en el sentido menos racional del término.



Baron prásil

Lejos del carácter nacionalsocialista de la versión de Josef Von Baky y lejos, en espíritu pero no en estilo —Gilliam admiraba la técnica de Zeman, y, en particular, la perfecta imitación que hizo el cineasta checo de los grabados de Gustavo Doré que ilustraron la edición francesa de las aventuras del Barón Munchausen, escritas en 1790 por Gottfried A. Bürger—, de la excelente adaptación dirigida por Terry Gilliam —**Las aventuras del Barón Munchausen** (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1989)—, **Baron prásil** se revelaba como un estimulante cruce de caminos: allí se encontraron el Zeman adicto a la fantasía *chez* Verne —que continuaría en **Ukradená vzducholof** («El dirigible robado», 1966), libre adaptación de *Dos días de vacaciones* en la que cuatro chicos se hacen con el timón de uno de los dirigibles presentados durante la Exposición de la Técnica de 1891 en Praga, para luego caer en una isla desconocida; y la fallida **Na koniete**, excéntrica y curiosa versión de *Héctor Servadac* en la que puso el acento esdrújulo, histriónico, en el absurdo y seudoirónico retrato de las convenciones sociales de finales del XIX— y el Zeman adicto a los cuentos de hadas. Así las cosas, **Baron prásil** sería la aplicación exacta de esa inteligente, lúcida afirmación del escritor Olaf Stapleton por la cual la función de la
ciencia-ficción
no es crear ni historia ni ficción, sino crear un mito. Pantagruélica y excesiva en un sentido casi felliniano —la imaginería surreal de su

Casanova (*Casanova*; Federico Fellini, 1977) parece provenir de la secuencia del encuentro entre el Barón Munchausen, Cyrano de Bergerac y los viajeros del *Viaje a la Luna* de Verne—, la película de Zeman otorga un nuevo significado al género de «aventuras exóticas», aportando, como valioso impuesto de valor añadido, la creación de un mito que pervive más allá del tiempo: el mito del barón montado en su bala de cañón, surcando los cielos en contra de la dominación turca. El exotismo fantasioso de los virados a color de las películas de Emile Cohl ilumina toda una serie de episodios imposibles —el paseo sobre un caballo de mar, las nubes en las garras de un águila gigantesca— que, sumados, componen un extraordinario poema lunático. Poema que, más tarde, contaría con una prolongación de filiación marcadamente orientalista.



Baron prásil

Pohádky tisíce a jedné noci («Los cuentos de las mil y una noches», 1974), suma y sigue de seis cortometrajes realizados por Zeman entre 1971 y 1974 y que fueron protagonizados por el personaje de Simbad. Alentado por el onírico y mágico poder visual de **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*; Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan, 1939), y de estructura obviamente anecdótica —las aventuras de Simbad el marino, que incluyen el encuentro con un genio malvado, una ballena y una tortuga gigantescas, una alfombra voladora y la hija de un sultán que se

transforma cada noche en paloma con la intención de visitar a su amante pescador—, Zeman continuó experimentando con sus hermosos *tableaux vivants*, hechos de materia humana y animada.

Si el barón Munchausen de Terry Gilliam se quejaba de que estaba cansado del mundo, «*y el mundo esta evidentemente cansado de mí, porque ahora todo es lógica y razón (…) No hay lugar para los árboles de pepino y los océanos de vino. No hay lugar para mí*», Karel Zeman parecía no darse por vencido. Mientras sus colegas de la Europa Oriental empezaban a extender su radio de acción dejándose llevar por vientos de cólera renovada, Zeman seguía su camino hacia su particular mundo de Oz. Aunque en su Oz, que había sido pintado con la voz arcaizante del cine mudo —no hay más que ver el inicio de **Vynález zkázy** para darse cuenta de ello—, también hubo tiempo para una visita al Medioevo. El mismo año en que el polaco Wojciech Has firmó su fascinante **El manuscrito encontrado en Zaragoza** (*Rakopis znatezziony w Saragossie*), el cineasta checo, inspirado por un espíritu intensamente nacionalista (que no en vano le hizo ganar el título de Artista Nacional, concedido por el gobierno checo en 1970), se atrevió a introducirse en el universo de la novela picaresca en **Bláznova krónika** («Crónica de un bufón», 1964), basada libremente en *Las aventuras de Simplicius Simplicissimus* (1619), del escritor alemán Grimnelshausen. En esta película de peregrinación y enfrentamiento vital, puntuada por ingeniosas interferencias animadas —la batalla cuyos contendientes están representados por los estandartes y las banderas—, Zeman se adelantaba a los postulados del Kurosawa humanista de **Dersu Czala** (*Dersu Uzala*, 1975) añadiéndole a la receta unas gotas de sentido del humor y restándole un mucho de trascendentalismo: al fin y al cabo, el campesino Petr y el mercenario Matej, movidos por fuerzas opuestas —uno es pacifista, el otro adicto a las armas—, acabarán buscando mano a mano un país donde la guerra no sea el único idioma codificado por todos y cada uno de sus habitantes.

Sin alejarse de la Edad Media, y aproximándose más a la práctica animada del amor cortés, Zeman acometió en **Pohádka o Honzikovi a Mahrence** («Janot y Elisenda», 1980), su última película, el que tal vez sea su acercamiento más radical al universo de la pintura, una prolongación extremista de los logros formales de

Vynález zkázy, Pohádka o **Honzikovi a Mahrence**, cuya historia podría ilustrar una canción trovadoresca —el amor entre Janot, hijo de pastor siempre flanqueado por tres gnomos, y Elisenda, cuya voluntad está dominada por la familia de los Beran de Beranov—, plantea, gracias a su brillante imitación de los códices medievales, una interesante reflexión sobre los frágiles límites que separan cine y pintura, y más concretamente entre cine de animación y pintura. Al ignorar, como lo hacía el arte medieval, la noción de las perspectivas, al jugar únicamente con formas y colores, Zeman abre un nuevo camino en la representación visual del Medioevo: ya no se trata de reproducir la realidad sucia y desconchada de un periodo sucio y desconchado sino de plasmar la idea que la Edad Media tenía de sí misma. Y esa puesta en escena de la «idea» es una puesta en escena de la «leyenda», no de la «Historia», con lo que Zeman demuestra que, hasta el día de su muerte cinematográfica —su muerte real acaeció nueve años después, el 5 de abril de 1989—, fue mago hasta en sus momentos realistas. Zeman negó el filtro decimonónico que podría haber «glamourizado», del mismo modo que lo hacía **Merlin el encantador** (*The Sword in the Stone*; Wolfgang Reitherman y Ken Anderson, 1963) o **La espada mágica** (*Quest for Camelot: The Magic Sword*; Frederick Du Chau, 1998), la etapa histórica que estaba representando. Creyó, como Métiès ochenta años antes, en la fuerza emotiva de un cuento, de un truco, de una transparencia, de un Phenakistiscopio.

Lemmy contra Alphaville

Los mundos futuros de la Nouvelle Vague

Naiz ete lehenengo begiratuan bere hasierako planteamenduetatik nahiko urrun dagoen jeneroa durdien. Nouvelle Vague-ko zinegileek hainbatetan jorratu zituzten zienntzi fikzioaren bideak. Batez ere Godard, Truffaut, Resnais eta Chris Marker-ek ondoko hauek bezalako jenerorako izenburu hain garrantzitsu eta mitikoak utzi zituzten; ***Alphaville, Fahrenheit 451, Je t'aime*** *edo* ***La jetée****, esate bate*

Quim Casas

La ciencia-ficción, en su sentido más popular en términos cinematográficos y literarios, es decir, Verne, Wells, Matheson, Lang, Cameron Menzies, George Pal, Jack Arnold, Godzilla, Clarke, Kubrick, el robot Robby o el astronauta Klaatu, y el estilo inicial de la *Nouvelle Vague* resultan, sobre el papel, dos conceptos equidistantes. ¿Se imaginan a
Jean-Luc
Godard rodando una película sobre cualquier novela de Wells mientras empuja la silla de ruedas en la que su operador, Raoul Coutard, realiza con la cámara un *travelling* hacia un pérfido marciano? ¿O a Claude Chabrol ambientando en una ciudad de provincias una trama en torno a vainas vegetales que se apoderan de la conciencia de la clase burguesa? ¿O a Eric Rohmer haciendo con sus cuentos morales el retrato de otros mundos por explorar?

Sólo en principio y en teoría, porque en la práctica, aquellos fulgurantes miembros de la nueva ola podían y se atrevían con cualquier género, reinventándolo. Godard lo demostró con el musical y la serie negra. François Truffaut con el *thriller*. Jacques Rivette con el fantástico más esquivo. Demy con el cine cantado. Georges Franju, al que podríamos considerar uno de los patriarcas de aquella generación, hizo espléndidas recreaciones del serial clásico, como **Judex** (*Judex*, 1963). Hasta Chabrol realizó tres películas de acción paródica a caballo entre las coproducciones europeas y el espíritu de la serie B, protagonizadas por una señorita llamada Marie Chamal que se las tenía con el diabólico doctor Kha, que era como el doctor No pero con los rasgos de Akim Tamiroff, y por un espía con apodo de tigre que amaba la carne fresca o se perfumaba con dinamita, cuyas correrías cual James Bond francófono le llevaban de Barcelona a la Guayana Francesa enfrentándose con un grupo de hombres-rana *pop*.

Aunque cuatro son los directores que han encarado de forma más directa el género, Godard, Truffaut, Alain Resnais y Chris Marker, la *Nouvelle Vague* es un movimiento, una escuela, quizás un género en si mismo, que gustó de transitar por los espacios fantásticos en más ocasiones de las que el espectador no muy familiarizado con aquella época del cine francés podría suponer. No se trata de viajar hasta el año
40 000,
escenario del cómic de
ciencia-ficción
erótica *Barbarella*, torpedeado por Roger Vadim, sino de dejarse deslizar por los peculiares laberintos mentales que sólo sabe trazar Rivette, entre Borges, Henry James y Lewis Carroll, con **Céline y Julie van en barco** (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974). También rescatar del olvido **El hombre del cerebro trasplantado** (*au cerveau greffé*
L'homme
, 1972), rodado por Jacques Doniol-Valcroze, uno de los fundadores de *Cahiers du Cinéma*, en torno a un científico, Jean-Pierre Aumont, que transplanta su cerebro a un joven, Mathieu Carrière, con esquizofrénicos resultados.

Lemmy contra Alphaville

Y poner en su justo sitio una especie de divertimento-homenaje-pastiche realizado por Chabrol en el centenario del nacimiento de Fritz Lang, **Dr. M** (*Dr. M*, 1990), influenciado tanto por el doctor Mabuse como por la narrativa del serial folletinesco, la iconografía de la
ciencia-ficción
de serie B y el cómic de Edgar P. Jacobs *La marca amarilla*: su acción acontece en un Berlín desfigurado, en el que el doctor M siembra el pánico motivando una epidemia de suicidios que divide aún más los dos antiguos bloques de la ciudad.

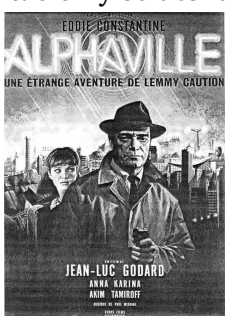
Las anticipaciones de Godard

Lemmy Caution, agente 003 de los Países Exteriores, que se hace pasar por el corresponsal del periódico de información *Figaro-Pravda*, tiene 45 años, aunque no está seguro del todo. Conduce un Ford Galaxy y le gustan el oro y las mujeres, pero sabe que sólo la poesía separa la noche de la luz. Al iniciarse la aventura cinematográfica más insólita del detective creado por Peter Cheyney, **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*, 1965), el protagonista llega a Alphaville, la ciudad del silencio y la lógica, como rezan los carteles de entrada, capital de otra galaxia. Godard necesita pocos elementos para crear una iconografía de ciencia-ficción; de la carencia de medios hace estilo y tiene que resolver menos engorros que Truffaut en su película sobre los bomberos quema-libros de Ray Bradbury, planteada como una producción de ciencia-ficción
comme il faut.

Mediante un simple plano general nocturno de la ciudad, que no es otra que París, con el horizonte del encuadre ocupado por el metro exterior en movimiento, del que vemos las luces interiores más que los vagones. Godard nos introduce en un universo futurista. Los semáforos marcan los segundos que faltan para pasar a través de números iluminados. Los personajes se telecomunican. Para decir no mueven afirmativamente la cabeza, y al revés. La gente que obra «ilógicamente» es ejecutada públicamente en una piscina y, tras cada muerte, un grupo de nadadoras se arrojan al agua y realizan para los presentes un número acuático. La ciudad está dirigida por Alpha 60, una calculadora con
14 000
millones de centros nerviosos que se comunica con los mortales mediante una voz cavernosa. Las personas se han vuelto esclavas de las probabilidades y llevan un número impreso en el cuello. La geografía de la ciudad es tan glacial como los nombres de sus calles y edificios: Instituto Semántico, Parque Matemático, Avenida de Radiaciones Luminosas o Ministerio de la Disuasión, que es la forma de llamar a la comisaría central de la policía. Las biblias de los hoteles son en Alphaville diccionarios de los que cada semana desaparecen varias palabras malditas. Raoul Coutard difumina los

contornos y Godard tiene lista su Metrópolis. Reinventar el cine. Reinventar los géneros. Reinventar el espacio.

Lemmy Caution llega a Alphaville dispuesto a atrapar al profesor Leonard Nosferatu, un *mad doctor* expulsado en 1964 de los Países Exteriores y vendido ahora al poder de Alpha 60. Eddie Constantine interpreta al agente secreto como en cualquiera de sus otras películas sobre el personaje o el serial que protagonizó de Nick Carter. Apariencias, solo apariencias. **Lemmy contra Alphaville** es inclasificable, sobre todo si la consideramos como una película de ciencia-ficción
romántica. Cuando Lemmy llega a su hotel en Alphaville, es invitado a pasar el control de habitantes y después una chica, seductora de tercera clase según su currículo, le acompaña a la habitación y se desnuda para bañarse con él.



Lemmy contra Alphaville

Después aparece Natacha (Anna Karina), la hija de Nosferatu, cuyo oficio es atender desconocidos. Lemmy le habla del amor, sentimiento que ella desconoce y que transpirará a partir de ese momento provocando aislados momentos de belleza («*filmar bellamente las cosas bellas*», decía Godard) en un mundo frío: la lágrima que derrama Natacha cuando Lemmy es golpeado por los esbirros de su padre; el encuentro entre la pareja en una estancia oscura, con Lemmy iluminándola a ella e iluminando su propio rostro con una pequeña linterna.

Anticipation[1], el episodio que Godard realizó para el film colectivo **El oficio más viejo del mundo** (*Le plus vieux métier du monde*, 1967), es una prolongación de la extraña aventura de Lemmy en Alphaville, rodado esta vez en el Hilton Hotel del aeropuerto de Orly. Su protagonista, Dimitrios (Jacques Charrier), está en tránsito procedente de la Galaxia 4 y habla despacio porque

en su mundo el tiempo pasa más lento. Los individuos cruzan la aduana enseñando una placa identificativa insertada en la mano; los altavoces repiten constantemente las tasas de radiactividad; beben agua mineral en *spray* y la frase de saludo a los extranjeros es «gran honor a su ego». Dimitrios no consigue excitarse con la chica que le proporcionan, que puede ser también seductora de tercera clase, porque ésta no quiere hablar. Aparece entonces Eleonor, Karina, que viene del país de la Literatura. Es una prostituta no especializada en desnudarse, sino que es experta en excitar con el lenguaje del amor sentimental; por ello, en vez de practicar el sexo, le recita a su cliente fragmentos de novelas románticas y le enseña palabras de amor. Los personajes de Anna Karina cambian determinantemente de uno a otro film. Si en **Lemmy contra Alphaville** la acompañante no sabía nada de los sentimientos y terminaba leyendo *El capital del dolor*, de Éluard, en **Anticipation** la muchacha es experta en el lenguaje romántico y sólo al final descubre que la boca puede servir para hablar y besarse al mismo tiempo, algo que sabían muy bien Ingrid Bergman y Cary Grant en el inicio de **Encadenados** (*Notorious*, 1946).

Hubo una anterior ciudad futura de Godard, menos conocida, integrada también en una película de episodios, **Rogopag** (*Rogopag*, 1962). En su relato. **El nuevo mundo**, una bomba atómica ha estallado cerca de París. Los personajes toman píldoras cada cierto tiempo para prevenir los efectos de la radiación. Las mujeres llevan siempre un cuchillo sujeto a la cadera. Los amantes se examan, godardiana expresión. La fotografía grisácea de Jean Rabier absorbe poco a poco la escasa luz de los planos. La guerra y la muerte no se filman, pero palpitan obsesivamente detrás de cada encuadre. Godard vuelve a construir visualmente una ciudad futura sin retocar el París de 1962, demostrándoles a Dwan o Ulmer allá donde fallaron en sus postreras películas baratas de ciencia-ficción.

Con la ciencia-ficción de Godard nos hallamos ante un universo cinematográfico con sus propias reglas y signos, tomados de la realidad y transformados en una original iconografía (doméstica si se quiere, minimalista, autogestionada) de la otra vertiente del género, la que define mejor un estado de la mente que la visualización de lo imposible.

Resnais y Marker: fantaciencia y fotorromance

La jetée

En Lemmy contra Alphaville, Akim Tamiroff encarna a Henry Dickson, un agente de los Países Exteriores que se esconde en un feo hotelucho de serie negra, en el que, por cierto, trabaja Christa Lang, viuda de Sam Fuller. Dickson ha sobrevivido al acoso de Nosferatu, mientras que otro de los agentes infiltrados en Alphaville, Dick Tracy, ha perecido. Henry Dickson es el trasunto godardiano de Harry Dickson, un detective británico creado por Jean Ray, pseudónimo de John Flanders y director en 1936 de la revista flamenca de cómics *Bravo*. Dick Tracy no engaña a nadie: es el policía de mandíbula cuadrada e ideas reaccionarias dibujado por Chester Gould.

Llevar al cine las aventuras de Dickson ha sido siempre uno de los grandes proyectos de Alain Resnais, el más fantacientífico de los directores franceses encuadrados de una manera u otra en la *Nouvelle Vague* y el único sobre el que el cómic y el serial, dos dinámicos géneros narrativos en los que abundan la ciencia y la ficción, han ejercido una notable influencia; de las historias del mago Mandrake a las correrías de Fantomas, a quien Resnais dedicó en 1936 un primerizo e inacabado cortometraje en
8 mm.
No es de extrañar que en la obra del autor de **Providence** (*Providence*, 1976) hayan colaborado maestros del cómic como Jules Feiffer —firmante del guión de **I Want to Go Home** (1989), centrada precisamente en un viejo dibujante de cómics americano —, Enki Bilal —autor del cartel publicitario de **Mi tío de América** (*Mon oncle
d'Amérique*
, 1979) y diseñador de los mesmerizantes decorados, filmados con la técnica de los vidrios pintados, de **La vie est un roman** (1983)— y

Floc'h
—un estilista que recupera precisamente las atmósferas de Jean Ray y Edgar P. Jacobs, la influencia citada de Chabrol en **Dr. M.**, y que ha realizado dibujos para **Smoking/No Smoking** (1993) y **On connaît la chanson** (*On connaît la chanson*, 1997)—. Tampoco es extraño que Resnais ocupe un espacio en esta revisión de la
ciencia-ficción
europea, ya que casi todas sus películas, traten o no sobre los laberintos de la memoria y la imaginación, de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959) a **La vie est un roman**, de **El año pasado en Marienbad** (*dernière à Marienbad*
L'année
, 1961) a **à mort**
L'amour
(1984), de **Providence** a **Mi tío de América**, gozan de elementos de carácter fantástico que son atrapados de una realidad externa o se expresan a través de un estado mental distinto en su percepción y ordenación de los acontecimientos que conforman el relato.

Pero es sin duda **Te amo, te amo** (*je*
Je l'aime,
t'aime
, 1968) la película de Resnais más identificable, o encuadrable, en el género de la ciencia-ficción, ya que su apariencia es en este sentido más transparente, aunque su autor prefiriera desmarcarse del código genérico: «*Te amo, te amo no es un film de ciencia-ficción, o al menos no es ése el modo en el que yo lo veo*»[2]. Su protagonista, Claude Ridder (Claude Rich), un hombre que ha estado a punto de suicidarse, acepta viajar en una máquina del tiempo, pero debido a un error de cálculo y una avería, el orden cronológico de los acontecimientos quedará alterado y cada uno de los episodios vividos por Claude en su regreso al pasado adquirirá ahora una dimensión distinta a la que tuvo realmente, provocando como única salida que el personaje vuelve a enfrentarse con la muerte. Es decir, de nuevo la memoria, descompuesta en mil retazos de una existencia que sucumbe a repeticiones y alteraciones de toda índole en el montaje definitivo —Resnais llegó a realizar un montaje con las secuencias ordenadas cronológicamente—, en un relato de demoledora circularidad. Es ciencia-ficción, pero es, ante todo,

Resnais. Es género, aunque la máquina del tiempo sea una especie de pera y no el artefacto wellsiano (por Wells) que filmó Georges Pal, pero es estado mental. Según declaraciones del guionista Jacques Sternberg aparecidas al iniciarse el rodaje del film, «*hemos estado trabajando en el guión durante cinco años. Resnais contactó conmigo en efecto hace cinco años, después de haber leído una de mis novelas*.

Te amo, te amo

Me pidió si tenía una idea para una película para él. Acostumbra a proceder de esta manera. Contacta con la gente cuyas novelas le han interesado y les pregunta si no tienen alguna idea nueva»[3]. Sternberg clarifica uno de los métodos de trabajo habituales de Resnais, que le convierte en una suerte de vampiro cinematográfico: deja que los demás ideen, trabajen y desarrollen un tema, pero él, aunque nunca haya estado acreditado como coguionista, acecha, modifica, sugiere y siempre hace suya la historia, o la memoria de la misma.

Uno de los cortos más prestigiosos de Resnais, **Les statues meurent aussi**
(1950-1953),
fue corealizado con Chris Marker, y otro menos conocido. **Le mystère de quinze**
l'atelier
(1957), contó con la colaboración de Marker como guionista. Las trayectorias de ambos cineastas son distintas, aunque ambos participan de la memoria como nutritivo de las ideas y Resnais siempre vio en Marker al prototipo del cineasta moderno, la vanguardia consecuente del cinematógrafo. Si Resnais juega con la ordenación del tiempo. Marker planteó en el mediometraje **La jetée** (1962) la ordenación de la materia intrínseca del cine, de su soporte mismo. Presentada como un fotorromance, asume las técnicas de un género vilipendiado, la fotonovela, para articular una historia de amor a través del tiempo en un contexto *post*-atómico. Tras el estallido de la Tercera Guerra Mundial, los seres humanos sobreviven en túneles bajo tierra, en la red subterránea de Chaillot,

y enmascaran sus ojos, casi sin rostro, como en Franju, con unas gafas oscuras. El tiempo, la manera de reconstruirlo y recuperarlo, es la única arma posible para combatir la radiación que tarde o temprano acabará con todo el mundo. Un agujero en el tiempo por el que pasar alimentos y medicamentos: esperanzas. Un error en la ordenación de la historia que permitiría acudir al pasado, o quizás al futuro, para remediar el presente.

No estamos lejos de **Te amo, te amo**, solo que el cobaya del experimento no es un suicida frustrado, sino un «*sujeto dotado de fuertes imágenes mentales*», como dice el texto de la película, porque la policía subterránea vigila incluso sus sueños. Un hombre con una fijación en una imagen del pasado, un recuerdo de infancia durante un domingo en el aeropuerto de Orly, allí donde Godard filmaría **Anticipation**. El hombre busca ese recuerdo y los científicos trabajan sobre su memoria hurgando en el agujero que es, finalmente, una trampa. El protagonista recuerda a aquella mujer, Hélène Châtelain, que ahora, cuando la reencuentra en su viaje por el tiempo, le habla de un individuo llamado Hitchcock. ¿No es **La jetée**, se ha escrito ya muchas veces, como la historia de Scottie Ferguson, que modeló con sus manos y su mente el nuevo cuerpo de su amada muerta? Recuerda también al hombre que vio morir en el aeropuerto de Orly, aquel domingo antes de la guerra, aquella infancia a la que acude para aliviar el sufrimiento de la historia. Y aquí se fragmenta el fotorromance y las imágenes congeladas de la fotografía se rompen en pedazos de tragedia fílmica, porque «*cuando reconoció al hombre que él había seguido en el campo subterráneo, comprendió que no se evadía del tiempo y que ese instante que le había dado de verse niño, y que no había dejado de obsesionarle, era el de su propia muerte*». Memoria y premonición. El recuerdo de la propia muerte. ¿Puede llegar más lejos la
ciencia-ficción
que en esta película que es, precisamente, la única obra de ficción del documentalista Marker? Terry Gilliam lo intentó, pero…

¿Quemarían los bomberos «El cine según Hitchcock», de Truffaut?

A diferencia de muchas otras películas de ciencia-ficción, **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966) es un film deudor de su época, por mucho que Truffaut recurriera a Hitchcock a través de la música de Bernard Herrmann o citara a Welles con los créditos narrados en vez de rotulados sobre la imagen,

como en **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942). La vocación atemporal de esta adaptación de la conocida novela de Ray Bradbury sobre una sociedad futura, en la que los

bomberos se han convertido en el cuerpo represor del Estado que se dedica a quemar libros y arrestar a los que los leen, ya no trasciende. Su encanto, si lo tuvo en su día, se ha perdido salvo en alguna imagen aislada, en alguna idea cazada al vuelo. Ni siquiera transmite la tensión inherente en cualquier película que enfrenta a un director intimista, como Truffaut, con la mecánica de una producción de elevado coste; a un cineasta francés que entonces apenas hablaba inglés con un rodaje complejo en estudios londinenses bajo la tutela económica de un productor instalado en Nueva York. Lewis Allen.

A Truffaut no le interesaba especialmente la ciencia-ficción, pero acabó realizando una película como **Fahrenheit 451**, muestra perfecta de la
sci-fi
culta, e interviniendo como actor, ahora con mayor dominio de la lengua inglesa, en el film de Spielberg **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), el reverso ideológico a las películas de marcianos rodadas en Hollywood en los 50, es decir, otra muestra de
ciencia-ficción
ética, lo que no quiere decir que como espectáculo cinematográfico sea mejor que los filmes de Byron Haskin (y Tim Burton). Al director le atrajo la idea de la tenencia y protección del libro como razón suprema para la existencia en unos tiempos de oscurantismo cultural, la relación mágica que se establece entre las hojas encuadernadas y quien ha pasado alguno de los mejores momentos de su vida leyendo esas páginas y soñando con otros mundos. La literatura tuvo en Truffaut una influencia tan determinante como el cine, al igual que en Godard, y **Fahrenheit 451** es una especie de homenaje al universo de los libros en el sentido más general del término, vehículado a través de una narración cinematográfica sobre la intolerancia y la barbarie.

Puede verse también como un relato de conocimiento. Montag, el aplicado bombero que encarna Oskar Werner, el Jules de **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1961), se rebela calladamente contra la aséptica sociedad que le rodea, representada por su esposa Linda (Julie Christie), cuyo único aliciente en la vida es tomar píldoras y ver por televisión una especie de concurso doméstico e interactivo.

Espoleado por la relación fortuita que entabla en el tren aéreo[4] con la joven Clarisse (Julie Christie también), Montag empieza a sentir curiosidad por aquello que quema y se lleva a casa un ejemplar de *David Copperfield*. El contacto físico con aquellas páginas prohibidas —Truffaut graba la voz de Montag leyendo el capítulo inicial y filma los dedos del protagonista pasando por encima de las palabras impresas con temor y delectación a la vez— despierta la conciencia dormida del bombero. La actitud de Montag contradice el lema del sistema, reflejado en un comentario del capitán de bomberos que encarna Cyril Cusack: quien ha leído la *Etica* de Aristóteles seguro que se cree superior a quien no la ha leído, y todo el mundo debe ser igual (un concepto más ambiguo de lo que Truffaut podía pensar cuando filmó esta escena).

A 451 grados Fahrenheit empieza a arder el papel de los libros. Los bomberos no se aburren porque su cometido es variado. Los lunes queman a Miller, los martes a Tolstoi y los miércoles a Walt Whitman.

Fahrenheit 451

Los jueves descansan para ensañarse los viernes con Faulkner, los sábados con Schopenhauer y los domingos con Sartre. Para el Montag de antes de la revolución se trata de un trabajo como cualquier otro. Le molesta más el adocenamiento de su esposa ante el televisor que la destrucción periódica de libros; no en vano los bomberos descubren, en la secuencia de la primera redada, un montón de libros escondidos en el interior de un aparato de televisión, el artilugio que vulgariza la cultura, aunque ésa sea la óptica de Truffaut y aún no la del personaje. El director dedica muchos planos a las portadas de novelas ardiendo. Dickens, Turgenev, Twain, Shakespeare, Tackeray, Carroll, Cervantes, Genet,

Cocteau, Flaubert, Melville, Nietzsche, Miller, Kafka, Salinger, De Sade, Defoe. Charlotte Bronte, Nabokov y Dostoïevski se convierten en una sola idea, la de la cultura y la aventura reprimidas, quemándose al unísono como brujos en la hoguera (curiosamente, no vemos arder ningún libro de ciencia-ficción).

No todo es literatura mayor. Truffaut se detiene largo rato en un volumen sobre Dalí, cuyas hojas son movidas por el viento antes del incendio, y dedica un plano a un libro español de jeroglíficos (menos mal que antes ha enfocado un ejemplar de *El Quijote* cervantino para cubrir la cuota de literatura castellana). Truffaut no olvida al cine, por supuesto, el pretérito y el de los suyos. Arden la espléndida autobiografía de Chaplin; un mítico ejemplar de *Cahiers du Cinema*, el de junio de 1960, con la portada de Jean Seberg en **Al final de la escapada** (*A baut de souffle*, 1959)[5]; una novela de Paul Gégauff, el guionista preferido de Chabrol; el libro *Zazje dans le metro*, de Raymond Queneau, que adaptara Louis Malle; y una fotografía de Anna Karina en **La religiosa** (*Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, 1966), de Rivette según Diderot, que es la última imagen de papel quemándose después de la inmolación de la mujer que tenía en su casa una biblioteca secreta Truffaut muestra una intolerancia menos futura: la censura no quemó el negativo de **La religiosa**, pero impidió la difusión de la película. Julie Christie, a instancias de Truffaut, firmó en el manifiesto que reclamaba el estreno del film de Rivette.

A propósito de la actriz[6], Truffaut empleó con ella un recurso muy coherente con la dinámica de la película. Le ofreció el papel de Linda, pero Julie Christie prefería el más positivo de Clarisse. Al revés que Buñuel, que optó por dos actrices distintas para el mismo personaje en **Ese oscuro objeto del deseo** (1977), Truffaut decidió finalmente que una sola actriz acometiera dos papeles diferentes en **Fahrenheit 451** Christie, que está mejor como esposa, un papel mas difícil, que como instigadora del cambio en Montag, obligó a una reinterpretación de la puesta en escena que es de lo mejor del film, Truffaut escribió en sus notas de rodaje; «*En el papel de Linda la voy a filmar generalmente de perfil, y reservaré la cara para el papel de Clarisse. Sin duda tiene un perfil muy bello, como un dibujo de Cocteau; una nariz recta fantástica y un labio superior muy carnoso. Inmensa boca, grande, de vampiro…*»[7]. Al captar mejor de perfil la

belleza de la actriz, es decir, cuando ejecuta el papel pasivo de Linda, y filmarla frontalmente cuando es la inquieta Clarisse, cuya indumentaria y pelo corto la convierten en una muchacha asexuada, Truffaut promovió un simple pero efectivo debate entre belleza interior y exterior.

Fahrenheit 451

Aunque **Fahrenheit 451** es una obra envejecida, visualmente muy artificial en sus ralentis y en la descomposición de la imagen, distante y glacial hasta cuando reflota la emotividad perdida entre sus protagonistas, la película de Truffaut tiene algunos buenos detalles. La forma en la que irrumpen los vestigios del pasado en ese incierto futuro, por ejemplo, visualizados en la indumentaria de los bomberos de paisano, más propia de un estudiante ruso de principios de siglo, o en la manera que tienen de saludarse entre ellos, digna de la guardia pretoriana. La manera con la que Truffaut nos hace intuir un acto antes de que éste se produzca; Montag sale completamente pálido del cuartel y pasa por vez primera en toda la película frente al buzón en el que los delatores depositan la fotografía y los datos de la gente sospechosa de leer libros; en el siguiente plano, Linda aparece en el encuadre, duda fugazmente y deja caer una fotografía en el buzón; no llegamos a ver bien el rostro de la foto, pero sabemos ya, por la correlación de los dos planos, que es el de Montag.

El final de **Fahrenheit 451** se desarrolla en los dominios libres de los llamados hombres-libro, aquellos que se esconden en las afueras de la ciudad y dedican todo su tiempo a la memorización completa de una novela; cuando se trata de un relato en dos tomos, como *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, del cometido se encargan dos hermanos gemelos. Aunque la idea es hermosa, produce una cierta desazón ver a esos hombres y mujeres convertidos en libros andantes, en representantes enfermizos de la perpetuación de la cultura, caminando ante la cámara mientras en la banda de sonido sólo se escucha el murmullo de su aprendizaje, las frases sueltas de decenas de libros mezclándose entre sí. Montag, que aprendió con

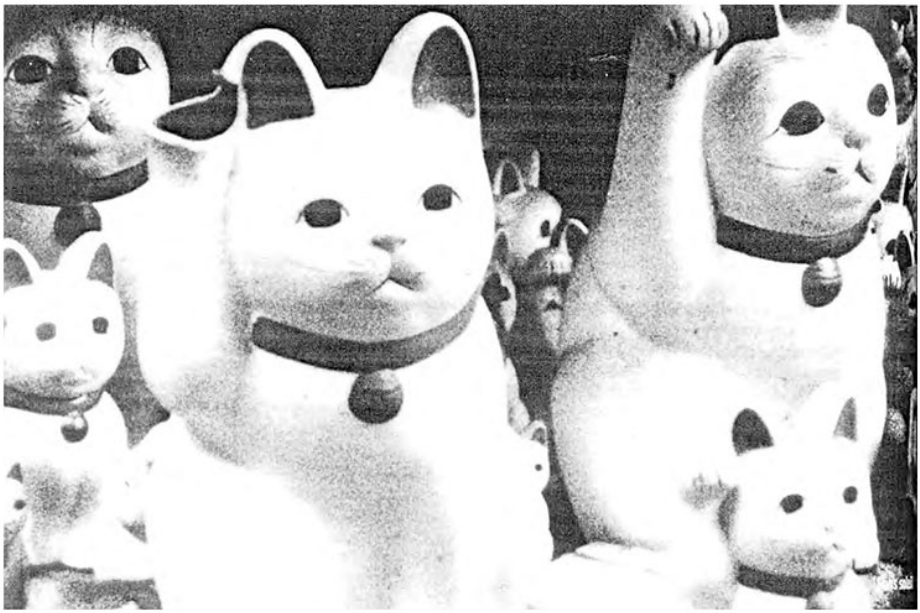
Dickens, tiene un nuevo destino en su vida: memorizar los cuentos de misterio e imaginación de Edgar Allan Poe, lo que nos lleva al escritor de Boston —que no practicó la estricta ciencia-ficción, aunque muchos de los mundos de ficción que describió tengan bastante de científicos— y su relación permanente con la *Nouvelle Vague*.

Epílogo con Poe

Más allá de que a Truffaut le guste Poe y que la memorización de sus cuentos le resulte un buen final para **Fahrenheit 451**, lo cierto es que la elección del autor de *El barril de amontillado* está en sintonía con las afinidades electivas del grueso de la nueva ola hacia el escritor norteamericano. Ya en 1954, Rohmer realizó un corto basado en *Bérénice*, cuento que Godard retomaría diez años después equiparando a su protagonista con el personaje de Anna Karina en **Banda aparte** (*Bande à part*, 1964). El mismo Godard haría leer un fragmento de otro relato de Poe, *El retrato oval*, en **Vivir su vida** (*Vivre sa vie*, 1962), y Alexandre Astruc rodaría **Le puits et le pendule** (1963), versión televisiva de *El pozo y el péndulo* interpretada por Maurice Ronet. Louis Malle y un cineasta surgido con la *Nouvelle Vague*, aunque ajeno a su filosofía de partida, Roger Vadim, serian los participantes franceses en **Historias extraordinarias** (*Tre passi neI delirio*, 1968), un film de episodios con Poe como reclamo Vadim: filtró a través de su esteticismo de salón el cuento *Metzengerstein*, procurando resaltar y exaltar el erotismo de su esposa de entonces, Jane Fonda, mientras que Malle se atrevió con el tema del doble con el perturbador *William Wilson*, interpretado por Alain Delon y, precisamente, la actriz que crearon Dios y Vadim, Brigitte Bardot.

Con posterioridad a los hombres-libro de Truffaut, los residuos de la nueva ola volvieron a Poe en formato televisivo. Se trata de una serie producida en 1980 por varias compañías francesas y la Corporación Mexicana de Radio y Televisión: Astruc repitió en el medio y con el novelista realizando **La chute de la maison Usher**, su amigo Maurice Ronet dirigió **Ligeia** y Chabrol se aventuró por una de las historias menos adaptadas del temario de Poe, **Le**

système du docteur Goudron et du professeur Plume[8], cuya acción acontece en un viejo castillo reciclado en asilo para dementes y dirigido por un doctor que utiliza una terapia denominada sistema de la dulzura, que abole todo castigo y represión sobre los enfermos y les deja a su libre albedrío. Los tres episodios reproducen bastante bien los ambientes malsanos de Poe y trascienden los límites de la recreación televisiva —exceso de literalidad, decorados que se notan, estatismo teatral de la cámara, *zooms*, interpretación rígida— con algunas invenciones al margen del texto original —Astruc convierte en una simple pesadilla todo lo vivido por Allan/Pierre Clementi en la mansión de Roderick y Madeleine Usher/Mathieu Carrière y Fanny Ardant— y una trabajada banda de sonido que promueve la inquietud: Astruc y Ronet utilizan durante todo el metraje el murmullo del viento que traspasa las grietas de las viejas mansiones en las que transcurre la acción, produciendo el permanente desasosiego que los actores no logran comunicar.



Amnesia futura

Tiempo de memoria en la obra de Chris Marker

Zinegile iluna eta btxia, ***Sans soleil****,* ***Level Five*** *edo* ***La jetée*** *bezalako izenburu hain sailka ezinen egilea, azkena izan dela bere abrarik ezagumena eta fikziozko (egia esam, zientzi fikziozko) film bakarra bere ibilbide luzean zehar. Chris Marker-ek beti erakutsi digu denboragatik zuen ardura, bere hiru obren eta bere karreraren zati handi baten ardalz nagusia.*

Antonio Weinrichter

«*Empiezan a surgirle imágenes como confesiones y se mezclan en un museo que puede ser el de su memoria*». (**La jetée**).

¿Es necesario justificar la inclusión de Chris Marker en un *dossier* sobre cine fantástico? Lo que se sabe de él (muy poco: a la legendaria capacidad de ocultación de un artista que sólo se revela, y de manera indirecta, en su obra, se une el desconocimiento general de la misma) es que hace documentales poco ortodoxos, que llevaron a que André Bazin celebrara hace 40 años, a propósito de **Lettre de Sibérie** (1957), las virtudes de un potencial cine ensayístico antes de que esa categoría quedara acaparada por las intransferibles reflexiones filmadas de Godard. Por supuesto, Marker hizo una (única) obra de ficción (más aún. de ciencia-ficción), **La jetée** (1962), por la que le conocen hasta quienes no suelen interesarse por la No Ficción. Claro que era «sólo» un mediometraje y su interés podría parecer anecdótico.

Sin embargo, **La jetée** plantea ya, en su brevedad y en forma de paradoja, el tema de la memoria, un tema central del cine de Marker, por otro lado tan volcado hacia el registro de un presente histórico. Así lo señalan dos títulos entre los que se enmarca casi toda su obra: **Toute la mémoire du monde** (1956), su temprana colaboración con Alain Resnais, e **Immemory** (1997), su última creación, ya en soporte
CD-Rom,
que ronda el ideal de encontrar la forma de actualizar toda una memoria del mundo, o al menos de una visión singular y subjetiva de la Historia. Si a **La jetée** le sumamos **Sans soleil** (1982), que postula que la memoria depende de la imagen (en su sentido proyectivo pero también en el visual, lo que sin duda resulta una idea muy adecuada para ser explorada por el cine) hasta el punto de que las imágenes reemplazan a nuestros recuerdos, y si luego

incluimos el procesamiento virtual de las imágenes históricas que muestra **Level Five** (1997), encontraremos que Marker ha tomado el hilo de la paradoja temporal de **La jetée** y lo ha enrollado en espiral —la espiral del tiempo: como el moño de la Madeleine de **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), la particular magdalena proustiana adoptada por Marker—, hasta formar un núcleo temático vertiginoso: uno quisiera encontrar alguna película de
ciencia-ficción
que tratara el tiempo (uno de los grandes temas del género, al fin y al cabo) con tanta capacidad especulativa como este trío de obras de difícil categorización genérica: ¿ensayo-ficción?

Lo primero que llama la atención de **La jetée** es su humilde formato: está íntegramente contada con fotos fijas, lo que la convierte, como reza el título de crédito inicial, en una «foto-novela». La razón parece haber sido tan sencilla como ésta: Antoine Bonfanti, ingeniero de sonido de Marker en **Le joli mai** (1962), se trajo de un viaje a Hong Kong el primer modelo de cámara Pentax 24x36. Entusiasmado, Marker se la tomó prestada y «*cuatro meses más tarde, llegó con La jetée*» (*Positif* número 433, marzo 1997, página 92). Sea como fuera, lo cierto es que esta sucesión de fotos estáticas (con la sublime excepción de un parpadeo de ojos, que subraya la nostalgia del movimiento y la metáfora de la visión que se contienen en la película) se revela adecuada para un ejercicio de memoria, facultad que funciona seleccionando imágenes aisladas, privilegiadas[1]. La gran originalidad de **La jetée**, empero, es argumental: en un escenario *post*-apocalíptico la policía de los sueños ayuda a elegir un «voluntario» con una imagen mental especialmente fuerte del pasado para que viaje en el tiempo en busca de una solución para la supervivencia de la raza humana. El golpe maestro es que la imagen de infancia que marca al héroe, y a la que quiere volver con obsesión edípica, coincide con el momento de su propia muerte: es él mismo, de adulto, el que había visto morir, en esa imagen terrible que quedó grabada indeleblemente en su mente de niño. La paradoja del viaje en el tiempo se funde con la fantasía de repetir la escena primaria freudiana, como ha observado Constance Penley, lo que «*conduce a la aniquilación del sujeto*» (*Fantasy and the Cinema*, BFI, 1989, página 208). Las reverberaciones de **La jetée** han sido muchas: antes del *remake*

explícito de Terry Gilliam —**Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995) —, vino la premisa muy similar de **Terminator** (*Terminator*, 1984); la diferencia es que la de Marker era una obra radical que cancelaba la posibilidad de una secuela (aunque Thierry Kuntzel inició un remontaje en video de la misma, titulado «La rejetée», que quedó inconcluso), cosa que sabemos que sí ocurrió con **Terminator**, aunque en la segunda entrega cambiara de bando.

La jetée

Así mismo, el núcleo central —y más «afrancesado»— del film de Marker, los primeros viajes en el tiempo del protagonista para volver a lo que parece ser una misma jornada amorosa repetida con la mujer de sus recuerdos («*¿Era el mismo día? Vendrán muchos paseos*»), parecen prefigurar los saltos temporales circulares de **Te amo, te amo** (*je*
Je t'aime,
t'aime
. 1968) y hasta de **Atrapado en el tiempo** (*Groundhog Day*, 1993).

Al propio Marker le gustó tanto la idea de su viajero en el tiempo que la retomó veinte años después. **Sans soleil** es una obra maestra que bajo la apariencia de una especulación etnográfica, llena de resonancias e imposible de resumir aquí, contiene entre otras ideas una divagación sobre la capacidad de la imagen para evocar, construir o suplantar la memoria personal y la historia colectiva. Tras un análisis de **De entre los muertos** propiciado por una visita a los escenarios en donde rodó Hitchcock[2], Marker salta del peregrinaje a San Francisco a un volcán que acaba de hacer erupción en Islandia, en donde encuentra también a unos astronautas que vienen a entrenarse para ir a la luna «*en este paisaje que se le parece tanto*», y (re)imagina un argumento de ciencia-ficción: un visitante caído en este lugar que a cada paso salta en el espacio y en el tiempo («*¿por qué este corte en el tiempo, por qué esta conexión de recuerdos?*») hasta que descubre que viene del futuro, del año 4001, un mundo que ha abolido el dolor aboliendo la

memoria. Pero nuestro hombre, un héroe trágico, un «tercermundista del tiempo», ha olvidado olvidar y vuelve al pasado con curiosidad y luego compasión hasta descubrir que la infelicidad que una vez reinó en la Tierra le resulta tan inaccesible como la extrema pobreza a los niños del Primer Mundo. «*Por supuesto*» —dice la voz[3]— «*nunca haré esa película. Sólo estoy "coleccionando" escenarios*». Claro que Marker hará esa película, veinte años atrás en el bucle del tiempo, con la principal diferencia de presentar una «distopía» apocalíptica en vez de una anestesia de la memoria.

Sans soleil

Según avanza el siglo parece que lo segundo puede ser causa de lo primero; al menos va quedando claro que la aceleración de la Historia favorece la simultaneidad de diferentes concepciones del tiempo. Marker rueda en 1984 el corto **2084**, en donde celebra por anticipado, en un nuevo bucle temporal, el segundo centenario de la ley de 1884, que marcó el comienzo del movimiento sindical. Es un ejercicio de exorcismo de la amnesia histórica: «*La nueva Biblia*» —decía en **Sans soleil**— «*será la eterna cinta grabada del Tiempo, condenada a leerse sin cesar sólo para saber que ha existido*». Pero incluso ese *playback* eterno puede ser un movimiento condenado al fracaso: ya en la misma **Sans soleil** se incluían viejas escenas documentales de revuelta política, imágenes de acción radical teóricamente archivadas en la memoria del siglo, pero Marker las presenta irreconocibles, solarizadas y tratadas a través del ordenador por su amigo Hayao Yamaneka, hasta que llegan a adquirir un carácter casi abstracto. La Historia se reduce a una incesante circulación de imágenes que pueden haber perdido su sentido: ha entrado en una Zona virtual[4].

Sans soleil

Ese es el escenario que dramatiza, finalmente. **Level Five**, apoteosis en cine —a falta de conocer su trabajo en
CD-Rom
— de la autoproclamada tendencia de Marker a «*poner a prueba la interacción de las nuevas tecnologías con propósitos históricos o documentales*». Es quizá su primera película con una interpretación dramática: Catherine Belkhodja (que había sido otra «viajera por el tiempo» de Marker en su instalación «Silent Movie», de 1995) se convierte en un personaje ficticio, Laura, encerrada en un espacio abigarrado, lleno de imágenes electrónicas y del equipo de montaje del propio Marker: es una mujer en la intimidad pero la suya es una soledad poblada de fantasmas: Raymond Bellour ha observado, en el librito que acompañó la exhibición de **Immemory** en el Centre Georges Pompidou, la complejidad de su largo monólogo, dirigido, en el mismo aliento de voz, a su amante muerto (la pérdida personal), al ordenador (al que le pide reconstruir, ergo virtualizar, un doloroso episodio de la Historia colectiva, sobre el que se ha impuesto una amnesia por decreto: los suicidios civiles en masa que siguieron a la batalla de Okinawa), al propio Marker, como siempre ausente (en una reedición de la relación epistolar de **Sans soleil**) y, por supuesto, al espectador. Una vez más Marker propone un artefacto complejo y vertiginoso que contrasta las diferentes formas

de organizar, conservar y representar la memoria; una vez más nos muestra en acción que el recuerdo, y quizá en general el pensamiento, funciona dando saltos y bandazos en un banco de imágenes —que alberga toda la memoria (o immemoria) del mundo —, que debemos aprender a manejar antes de que se convierta en un mero repertorio para un video-juego de estrategia cuyas reglas han escrito otros por nosotros. El cine de Chris Marker es un monumento nacional (apátrida) que conviene visitar para prevenir la amnesia futura, un manual de instrucciones para viajeros por los circuitos temporales de la Historia.

Peter Watkins

El cine de prospección futura como máquina de despertar conciencias

Bere obra guztian zehar. Peter Watkins, 1965ean **The War Games** *lanarekin ezagutarazin zena, gaurko mundako boterearen mekanismoak aztertzen saiatu da, Bere filmak geroko balizko gizarteetan girotuta. Watkins-ek gizarte modernoan ematen den boterearen kontzentrazioa salatzen du, eta horrek, ezinbestean jendearen errepresio - eta manipulazio- modu jakinak eragiten ditu, zeinak pizkanaka-pixkanaka bere indibidualtasuna ete gizatasuna galtzen duen.*

José Ángel Alcaide

Cineasta político, en el más noble sentido del término, aquél en el que se demuestra una vocación de servicio a sus congéneres, Peter Watkins (Surrey, 1935) ha dedicado toda su carrera y sus energías a una recreación crítica de los problemas propios de las democracias tecnológicamente avanzadas de las postrimerías del segundo milenio y a la concienciación de sus ciudadanos. Buen conocedor de las relaciones del presente con el pasado y con el futuro e interesado en establecer puentes entre ellos, este apátrida de origen británico se ha preguntado por su tiempo —si se exceptúa **The Journey**
(1982-1987),
su *opus magnum*, único de sus filmes conjugado en presente— casi siempre de una manera desviada: apelando a la reconstrucción histórica de hechos pretéritos[1] o a la prospección de hechos futuros.

Este último grupo está compuesto por los cinco filmes de política-ficción, conjugados en condicional y realizados entre mediados de los años 60 y de los 70, que constituyen una tendencia fundamental en el conjunto de su obra. En ellos proyecta en un potencial futuro cercano y plausible, que comprendería desde un posible mañana a unos pocos años de anticipación, la problemática política y moral de unas sociedades modernas en las que se da una progresiva concentración del poder y las consiguientes represión, manipulación y deshumanización de los ciudadanos. Para ello se sirve de las armas del docudrama, género televisivo británico híbrido del documental y del dramático mezcla de hechos fehacientes y de algunos elementos ficticios, que él mismo ayudaría a popularizar junto a Ken Loach y otros durante su provechosa estancia en la BBC en los primeros años 60. Así estos filmes articulan, en un matrimonio supuestamente imposible, hechos en

tiempo futuro con el estilo directo, radicalmente presente, de la televisión, tanto con el objeto de criticar la convención de realidad, como, a la vez, servirse de ella para conseguir una intensidad expositiva que le ayude en su propósito de denuncia y de toma de conciencia por parte del espectador. Buena manera ésta de romper el binomio televisión/verdad, de cuestionar tanto la «objetividad documental» como la falta de «implicación» de la ficción comercial y de desvelar las estrategias de manipulación televisivas: la verdad no está en la ficción, pero evidentemente tampoco en los *mass media*, arma en las sociedades modernas del poder establecido para su perpetuación a través de la formación de los ciudadanos.

Además de servirse de su estilo en la configuración de la forma de sus filmes, Watkins ha tratado en toda su obra cinematográfica de unos *media* que él entiende como instrumento gubernamental de control y manipulación de las ideas para la modelación del pensamiento de una ciudadanía cada vez más uniformizada y pasiva. Y es que para el cineasta, gran parte de los males de las sociedades avanzadas vienen dados por la falta de información o por su ocultación a los individuos. En este sentido los *media* serían, además de parte del problema, también la principal solución —a menudo se lamenta del desprecio que han mostrado siempre la mayoría de revolucionarios por los medios audiovisuales—: pueden ser utilizados, y de hecho él lo hace, para informar de estos problemas, como máquina de despertar conciencias, como manera de apelar a la reacción de los ciudadanos, generando y amplificando un debate necesario para su resolución.

Watkins busca, reflexiona, nunca propone soluciones, alineándose con la habitual intención informativa, didáctica y movilizadora de la gran tradición realista que recorre el cine británico desde los documentalistas de los años treinta y de la guerra hasta la generación del Free Cinema[2]. Las influencias cinemáticas más directas vendrían de algunos filmes realizados por Humphrey Jennings durante la Segunda Guerra Mundial, como **I Was a Fireman** (1943), **The Silent Village** (1943) y, en especial, la película de Kevin Brownlow y Andrew Mollo **It Happened Here** (1964), que anticipan la tendencia del docudrama televisivo.

No debemos olvidar tampoco el parentesco temático que mantiene su obra en condicional con ciertos filmes realizados por la

otra gran generación televisiva de la época, la estadounidense, que en su paso al cine hereda también del medio donde comenzaron su interés por la política-ficción y por el presente continuo de las noticias, como **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962) y **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, 1964), de Frankenheimer, o **Punto límite** (*Fail Safe*, 1964), de Lumet[3]. No obstante, Watkins extiende con una mayor profundidad que éstos la mecánica del medio a sus películas, sirviéndose de la retórica del estilo directo —cámara al hombro, imagen contrastada, *zoom*, uso alternativo del comentario del locutor y de la entrevista, de ciudadanos anónimos a supuestos expertos que se dirigen a cámara apelando al espectador, de la
foto-fija
y de rótulos informativos— en una narrativa que elude la linealidad, como si ese futuro en el que se proyecta fuese visualizado en el tiempo pasado de los noticiarios nocturnos de la televisión o de algún programa informativo.

El juego de la guerra

En la labor de configuración de este estilo tendrá una especial importancia el trabajo de sus directores de fotografía, como Peter Suschitzky —responsable de **Privilegio** (*Privilege*, 1967) y **The Gladiators** (1968), que ya había trabajado en **It Happened Here**— y Joan Churchill —camarógrafa de **Punishment Park** (1971) y **Aftenlandet** (1977), que tendría una intensa carrera como realizadora de cine directo y militante en los años 70.

El juego de la guerra

Aunque ya la había anunciado en sus filmes *amateurs* y desarrollado plenamente en **Culloden** (1964), esta particular forma de acercarse al cine adquiere toda su fuerza, gracias al potencial de realidad que tiene su historia, en **El juego de la guerra** (*The War Game*, 1965),

que marcaría un hito en su obra y en toda la historia del medio televisivo.

Watkins realiza este film para la BBC con el objetivo de acabar con el temerario silencio respecto del peligro de guerra nuclear en un momento de carrera armamentística y de recesión del movimiento pacifista británico. Para conseguir un clima de veracidad y de cotidianidad se apoya en un teatro de operaciones totalmente plausible en aquellos tiempos de guerra fría entre los bloques —ascenso de la tensión en sus límites, Vietnam y Berlín, ataque con misiles de las tropas estadounidenses al norte de aquel país y la consiguiente respuesta desde la URSS en Europa Occidental—. El film narra la evacuación preventiva, ordenada por el gobierno británico ante un posible ataque, de la población civil londinense y la explosión de un misil ruso de mediana potencia desviado de su objetivo, una cercana base militar, en pleno condado de Kent, una de las zonas de acogida, y sus efectos devastadores sobre sus habitantes y los refugiados. Luego recrea los terribles efectos de la explosión y la consiguiente «lluvia de fuego», los padecimientos de una población masacrada ante la escasez de médicos y de víveres, y finalmente los motines de ésta y la consiguiente represión policial, que conducen al caos más absoluto y finalmente a la desesperanza.

The Gladiators

El cineasta británico denuncia con auténticas entrevistas a pie de calle, insertadas en la acción, la total ignorancia en la que se mantenía a la población civil sobre asuntos que atañían a su propia seguridad, como la guerra nuclear, la radiactividad o la defensa civil, mientras que en las reconstrucciones de entrevistas con expertos y con los jerarcas del Estado muestra el cinismo, la temeridad y la estupidez de éstos —un prelado nos llega a conminar a que «*aprendamos a amar la bomba si es limpia y de buena familia*»—. **El juego de la guerra** es un extraordinario ejemplo de cómo el estilo de Watkins en forma de documento televisivo, arropado por

una sólida información, basada en un largo estudio de materiales y entrevistas con especialistas que le llevaría algo más de dos años, puede alcanzar una sorprendente capacidad de convicción en su denuncia del peligro atómico y de la práctica aquiescencia de los gobiernos y los pueblos que se arruinan para fabricar ingenios que en un futuro pueden exterminarlos. Tanta capacidad de convicción hizo que la BBC, ante las presiones del gobierno británico, se viese obligada a prohibir la emisión en la televisión pública de este corto e intenso film —apenas 47 minutos—, en vista de que era «*too horrifying for home audiences*»[4]. Finalmente sería distribuido por el BFI en salas cinematográficas, es evidente que para arrebatarle el plus de verdad que le hubiese añadido el medio, con la calificación X, convirtiéndose en el mejor ejemplo del cine de denuncia sobre el peligro nuclear y en un clásico entre los grupos pacifistas y antinucleares para la movilización de la ciudadanía a favor de la causa.

¿Un mundo feliz?

Después de la polémica y del gran éxito de su anterior film, no es extraño que Watkins se interesase en los dos siguientes por la capacidad de manipulación de las masas a través del espectáculo. Si en el caso de **Privilegio** se sirve de una estrella de *rock* contestataria utilizada finalmente por Iglesia, Gobierno y grandes corporaciones como aglutinadora de la juventud en torno a las ideas más reaccionarias de nación, en el de **The Gladiators** nos muestra el desarrollo de unos supuestos «juegos de la paz», retransmitidos mundialmente por televisión y controlados por un ordenador central, masacre con reglamento deportivo que la ONU ha organizado para abolir las tensiones bélicas que afectan al mundo. Detrás de los hilos que mueven el espectáculo se halla siempre el Estado omnipresente, gobernado en el primer film, ambientado en una Inglaterra futura pero cercana, por unos partidos con tan pocas diferencias ideológicas que no dudan en coaligarse, o por los Estados de unas Naciones Unidas conscientes de la inasumible rentabilidad de la guerra, en el caso del segundo, que utilizan los medios de comunicación para dominar una humanidad

homogeneizada y sin conciencia.

Watkins retrata un mundo totalitario, que destruye al individuo pensante en provecho del robot actuante. En esta civilización esclava de sus ocios, distracciones y de estrellas publicitarias impuestas, la masa es, en su blanda docilidad, un juguete de un sistema, unión de la burocracia y de la maquinaria de los *media* y de la publicidad, entregado a la desviación de la violencia, juvenil en un caso, entre bloques en el otro, y a la utilización de ésta en su propio beneficio. Cualquiera que intente cambiar este *statu quo* se convierte en un peligro y es eliminado sin dilación: Stephen Shorter, el cantante alienado, pagará su humilde deseo de ser persona con el instantáneo desprecio de las masas que hasta ese momento le adoraban y el consiguiente anonimato, mientras que los gladiadores oponentes que al enamorarse se salen de su papel de peones en la lógica de un juego real de estrategia acabarán siendo eliminados con acuerdo unánime del Consejo, a pesar de las reticencias de la India.

Privilegio

Como apunta el comentarista de **Privilegio**, «*el deseo de ser una persona en una época de conformismo es un problema social*». Y es que este film, además de adaptar al *pop* con cierta libertad el argumento de **A Face in the Crowd** (1957), tragedia de irresistible ascensión y rápida caída de un Ídolo mediático dirigida por Kazan, tenía muchos elementos extraídos por Watkins de su trayectoria personal, en especial de sus experiencias en torno a su anterior film, que le había llevado de ser la gran promesa del audiovisual británico a un paria que no dudaría en tomar el camino del exilio. A esto habría que añadir, en la escena del mitin-concierto final en el Estadio Nacional, un homenaje apenas encubierto a la estética de Riefenstahl en **Triumph des Willens** (1935), en forma de ceremonia que reunía elementos del espectáculo de *rock*, con la

aparición de reverendos telegénicos sospechosamente parecidos a Goebbels, la parafernalia nazi —gran escenografía, desfile de antorchas, pendones y estandartes, bandas militares— y la misa de campaña. Watkins no dudó en apuntar directamente en estos dos filmes a la demagogia nacionalista como causa de la mayor parte de problemas de las sociedades contemporáneas y como camino más corto al fascismo.

Sin embargo, la mayor carga imaginativa de estos dos filmes, hace que pierdan gran parte de la fuerza que extraía su anterior obra maestra de la posibilidad de convertirse en la pesadilla real del día siguiente para todos sus espectadores. Watkins se movía en ellos en un registro más simbólico, definiéndolos como «*alegorías con forma de documental*». En este sentido, estos malos sueños que hacen de cada hogar una cárcel gobernada y vigilada por el ubicuo ojo de la televisión, que todo lo ve y domina, se pueden relacionar con cierta querencia británica a pergeñar utopías futuras que hablan de totalitarismo, como el *1984* de Orwell o *Un mundo feliz* de Huxley o de ideas como las del *Leviatan* de Hobbes o el *Panoprikon* benthamiano.

El ciclo violencia/represión

En sus dos últimos filmes de anticipación Watkins iba a retratar de nuevo el fascismo ascendente en un mundo occidental dominado por la violencia, pero ahora partiendo de premisas y de hechos que los ligaban de forma muy directa con las sacudidas sociales del momento en el que fueron realizados. Punishment Park y Aftenlandet, aunque separados por un largo espacio de tiempo, incluso por algún film y otras obras para la televisión, así como por su lugar de producción —EE. UU. en el caso de la primera, Dinamarca en el de la segunda—, tienen un similar matiz temático, ya que se centran en retratar los movimientos de oposición armada al sistema que se desarrollan en las sociedades occidentales en momentos de crisis y de efervescencia contestataria y la consiguiente represión por parte de un Estado que quiere mantener su monopolio de la violencia, aunque sea acercándose al totalitarismo. Son filmes hijos de los años 70, años de crisis y

desesperanza si se les compara con la década precedente, en los que el Watkins pesimista crónico no necesitaba de mucha proyección futura para mostrar elementos preocupantes, sino sencillamente utilizar como punto de partida los periódicos y noticiarios de la época. Por este motivo ambos filmes abandonan el registro alegórico para mostrar elementos más realistas que los anteriores, consiguiendo una mayor carga de furia y dinamismo, lo que hace que alcancen una intensidad cercana a la de **El juego de la guerra**.

Punishment Park fue realizada después de los años calientes que cerraron la década de los sesenta, en un momento en el que la sociedad americana se encontraba sumergida en la represión posterior a la efervescencia política y contestación juvenil provocada por la guerra de Vietnam: cerca quedaban la represión de los universitarios —cuatro muertos por la policía en el campus de Kent— y de los *ghettos* —eliminación del Black Panther—, y la irresistible eclosión de la «mayoría silenciosa» representada por Nixon. Por otra parte, mientras el sistema había ido asimilando como moda las formas de contestación no peligrosas para su continuidad, proliferaban los grupúsculos armados por toda la geografía estadounidense.

Punishment Park

El film anticipaba, ante una imaginaria, pero no desdeñable dado el ambiente de lucha de aquellos años, subida de la contestación y los actos de sabotaje contra el Estado, la consiguiente represión de los contestatarios y rebeldes por «insurrección», de acuerdo con el Security Act de McCarran de 1950, y su internamiento en campos de detención a lo largo de todo el territorio nacional. A los detenidos, tras ser condenados por unos tribunales seudojudiciales se les ofrece la posibilidad de cumplir la condena correspondiente en una prisión federal o recibir un «castigo disuasorio» en un «parque de castigo». El film cubre en paralelo, con un ritmo atosigante, el seguimiento por un equipo de televisión de un grupo de jóvenes que ha aceptado el «castigo disuasorio», consistente en comer tres días por el desierto sin provisiones, mientras son

perseguidos y hostigados por la policía, hasta llegar a un límite determinado que marca su liberación, y el del «juicio» de los siete detenidos del grupo posterior y su condena.

Aftenlandet, que en danés significa «países crepusculares», recoge en un desarrollo imaginario pero de una lógica aplastante una concatenación de elementos que parecen extraídos de los noticiarios de los «años de plomo». El film recorre la cadena de consecuencias provocada por la negativa de unos obreros de los astilleros de Copenhague a trabajar en unos submarinos que descubren destinados a portar armamento nuclear en un momento en el que el gobierno acoge una conferencia militar europea. Cuando unos terroristas secuestran a un ministro, el sistema responde con redadas masivas contra las organizaciones de izquierda, mientras que los sindicatos se alinean con el gobierno al no reconocer los motivos esgrimidos por los trabajadores.

Punishment Park

Watkins apunta en ambos filmes al hecho de que aunque el sistema haya conseguido adaptarse a crisis progresivamente más graves, no significa que esté superando sus contradicciones; como

consecuencia de ello va apareciendo paulatinamente una sociedad más dividida, más polarizada y dominada por el odio, el miedo, la rabia y la falta de comunicación, que no puede disimular ni contener las serias tensiones que alberga en su seno. En consecuencia, ante la imposible solución de las contradicciones, aparece una contestación cada vez más violenta, que provoca un ciclo continuo de violencia y represión. Ambos filmes desarrollan estructuras que, en su ruptura formal, van más allá de la «*hueca realidad social mostrada por televisión*» al tener en cuenta esta polarización ofreciendo puntos de vista opuestos en un enfrentamiento sostenido del proceso de lucha que desgarra la sociedad. Así, el juicio de los militantes de **Punishment Park** —suerte de psicodrama en el que tanto los individuos que interpretan a éstos como los que hacen de tribunal que los juzga improvisan a partir de sus auténticas ideas políticas enfrentadas, por las que fueron elegidos— alcanza visos de enfrentamiento generacional; mientras que en **Aftenlandet** la sucesión de escenas de manera que «*cada una se opone deliberadamente a la siguiente*» conforma una emisión televisiva ejemplar, en la que los datos oficiales siempre encuentran el contrapunto de la otra parte[5].

El quinto elemento

Luc Besson

El futuro es moderno

Le dernier combata edo Le cinquième element bezalako izenburek Luc Besson azken garaietako zinegile frantziar eztabaidagarrienetakoa bilakatu dute. Maitatun bezain gorrotatua, zenbaitek bere estilo bisuala eta gejhiegikeraraka joera kritikatzeu duten bitartean, beste zenbaitek pertsonaia giltzarritzal hartzen dute Frantziako zinemaren forma tradizionalekiko gauzaltzen duen haustura dela-eta.

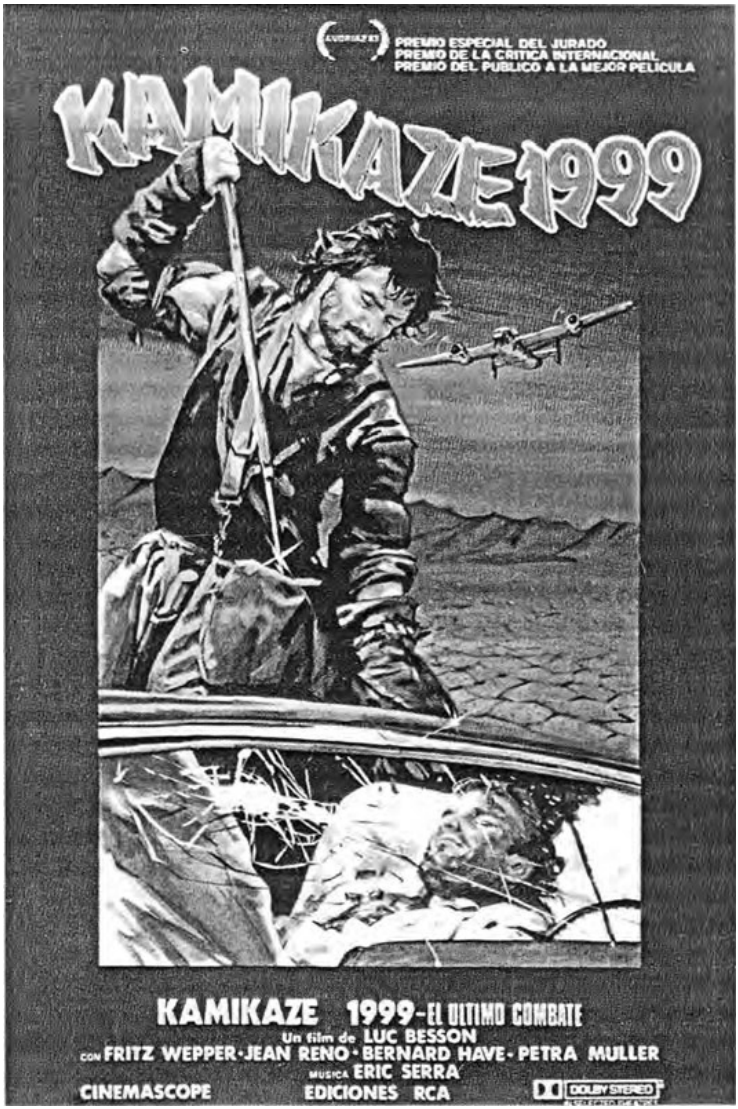
Javier G. Romero

Odiado sin fisuras por la crítica y aclamado como visionario por los seguidores de la *post*-modernidad, muchos han concluido su acercamiento a Luc Besson tildándole simplemente de «hortera». Por paradójico que resulte, razón no les falta a ninguno de ellos. Pero conviene templar ánimos y evitar la crispación en torno a un autor tan aparente como inofensivo, recordado, *malgré tout*, por sus epopeyas futuristas.

Para la prensa y el aficionado galos, Besson ha supuesto una ruptura con las maneras anquilosadas y autocomplacientes del cine francés. Ha aportado formas y ritmos inesperados a una cinematografía enquistada en circunloquios y símbolos no siempre dinámicos y sólo ocasionalmente apetecibles. Parece, por lo tanto, que la significación del director parisino no es poca, habiendo arrojado luz sobre el cine del país contiguo, y propiciado, de paso, una revolución audiovisual allende los Pirineos. Próxima al desvarío, esta teoría exagera la importancia, si la tuviere, de la obra de Luc Besson. Por el otro flanco, sin tregua, atacan los celosos guardianes de las formas clásicas, cinéfilos sensibles adoradores del plano sostenido, cuya lucha encarnizada contra el subrayado, la ramplonería, la desintegración de la escena en micropianos y las canciones ociosas revoloteando sobre tomas aéreas, no ceja cual guerra santa. En ambos casos, se impone una aproximación ponderada —y cuidadosa— al cine bessoniano.

Por alguna razón, las ocho películas dirigidas por Luc Besson hasta la fecha llevan la etiqueta de «futuristas». En realidad tan sólo dos de ellas se circunscriben con nitidez a los parámetros de la ciencia-ficción
más ortodoxa. **Kamikaze 1999** (*Le dernier combat*, 1982) y **El quinto elemento** (*Le cinquième element*, 1997), muestras antitéticas donde las halla de los diferentes caminos que recorre el género. En

este sentido podemos hablar de innovación, no ya dentro de la temática, sino de la propia cinematografía francesa: el cine de anticipación cultivado —esporádicamente, bien es cierto— por el país vecino, siempre ha llamado la atención por su empeño en despojar a la ficción futurista o científica de sus figuras más reconocibles y lúdicas, en favor de aproximaciones prosaicas donde la comedia por un lado, y la disquisición filosófica por otro, se han impuesto a los elementos aceptados y comúnmente relacionados con el cine de anticipación: espectacularidad, tecnología, aventura, seres fabulosos, planetas desconocidos, naves espaciales… Un vistazo en tan exigua filmografía resulta esclarecedor: así, la patochada pisotea el género y lo utiliza como excusa para la risa fácil en **Un martien à Paris** (Jean-Daniel Daninos, 1961) —festival al servicio del gesticulante Dairy Cowl—, **La poupée** (Jacques Baratier, 1962) —muestrario de equívocos sexuales a costa de una sugestiva humanoide—, **Ne jouez pas les martiens** (Henri Lanoe, 1967) —vodevilesco enredo alienígena donde Jean Rochefort campa a sus anchas— o **El gendarme y los extraterrestres** (*Le gendarme et les extraterrestres*; Jean Girault, 1978) —enésima revisitación de Louis de Funes a su personaje emblemático. El otro platillo de la balanza se inclina a favor de temas más densos: la atadura a los recuerdos y su dolorosa revisión —**La jetée** (Chris Marker, 1963), adaptada por un iluminado, esta vez sí, en la elefantiásica **Doce monos** (*Twelve Monkeys*—, Terry Gilliam. 1995) —, la fugacidad del tiempo y la pervivencia de la memoria —**Te amo, te amo** (*je*
Je t'aime,
t'aime
, 1968), sensible y perturbador film donde Alain Resnais explicita sus eternas obsesiones a través de una máquina para viajes espacio-temporales—, el conflicto entre identidades y la imposibilidad de recuperar la juventud perdida —**El hombre del cerebro trasplantado** (*au cerveau greffe*
L'homme
; Jacques Doniol-Valcroze, 1972)—, la despersonalización como espectáculo de masas —**La muerte en directo** (*La mort en direct*; Bertrand Tavernier, 1979)—… Sin olvidar una obra maestra como **Lemmy contra Alphaville**



(*Alphaville*; Jean-Luc Godard, 1965), cuyo sentido de lo extraño proviene antes de la mixtura de elementos en apariencia irreconciliables (mitología, cultura popular, cruce de géneros, anticonvencional estructura narrativa) que de la ambientación futurista —mínima, pero que no desdeña sugeridos viajes interplanetarios, o nuevas y avanzadas costumbres sociales[1].

Luc Besson poco tiene en común con sus ancestros, pero salteará

sus películas con préstamos tomados de aquí y de allá, sobre todo la cada vez más presente comedia y los ramalazos filosóficos. ¿Cuál es el concepto de
ciencia-ficción
que maneja este realizador? Primordial y casi exclusivamente, el lúdico, aunque lo vista con ropajes trascendentales: la supervivencia, la búsqueda del amor, de la familia, la defensa de la propia identidad… presentes en prácticamente toda su filmografía. Su peculiar mundo estético —sincopado, pleno en contrastes de todo tipo, rítmico como los acordes de Eric Serra que acompañan siempre a sus imágenes[2]— se complementa a la perfección con las pretensiones pseudofilosóficas en las que se sustenta, de manera muy endeble, su ideario particular. La eterna mocedad en la que parece agitarse el ego de Besson, con sus contradicciones y creencias absolutas producto de la arrogancia propia de un adolescente, proporciona filmes igualmente altivos, seguros de sí mismos, cada vez más autosuficientes y, en idéntica proporción, tan antipáticos como fascinantes. No sorprenden, por lo tanto, declaraciones como la que sigue: «*Cuando uno es joven no tiene nada que decir. Citando uno pasa de los treinta años y ha experimentado la vida, ha conocido el sexo, ha sobrevivido a accidentes y a la traición, uno siente que tiene cosas que decirle al público*»[3]. Nos cuenta, muy serio, que su vida ha sido rica en vivencias traumáticas y, de manera implícita, que tales pruebas le han hecho sabio. Se trata de la propia negación para alcanzar públicamente la credibilidad de una presunta madurez.

Nacido en París el 18 de marzo de 1959, Besson disfrutó de una vida itinerante a lo largo de su infancia: sus padres, instructores de buceo, llevaban una existencia nómada y submarina, combinación atractiva para un niño que saltaba de Yugoslavia a Grecia, de una cultura a otra, al compás de los contratos laborales de sus mayores. En su adolescencia, una fértil imaginación le impelía a escribir relatos fantacientíficos y autobiográficos para capear las insufribles clases del colegio: *«Simplemente me quería escapar de esa realidad que me aburría, y lo hacía a través de ese mundo donde podía ser chófer de taxi durante dos horas y después volver a mi realidad»*[4]. En efecto, el germen de **El quinto elemento**, e incluso de **El gran azul** (*Le grand bleu*, 1988), se cultivó en esta etapa de ensoñaciones y escapismo.

De esta época es su fijación por los delfines: su empeño de convertirse en biólogo marino no llegó, empero, a cristalizar, debido a un accidente de buceo que según dictamen médico (erróneo, como se descubrió años después) le dejó inútil para practicar dicha disciplina.

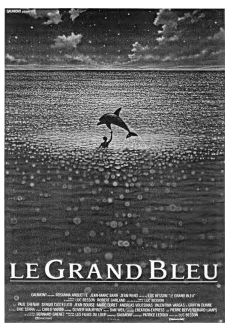
Subway / En busca de Freddy

A cambio, el mundo del cortometraje le obliga a replantearse sus prioridades. Así, en el 77 ya participa en diversas producciones de la Gaumont en calidad de meritorio, viaja a los Estados Unidos permaneciendo tres años en suelo yanqui, y regresa a Francia, donde se involucra en los más diversos rodajes: como ayudante de dirección en **Deux lions au soleil** (Claude Faraldo, 1980), **Homme libre** (Philippe de Choin, 1981), **Les bidasses aux grandes manoeuvres** (Raphäel Delpard, 1981) —primera coincidencia con el actor Jean Reno—, **Le grand carnaval** (Alexandre Arcady, 1983) … En este punto ya había confeccionado cuatro cortometrajes: uno de ellos,

L'avant-dernier

(1981), fue codirigido con Pierre Jolivet, con quien fundará la productora Les Films du Loup para financiar su primer largo como director, **Kamikaze 1999**. Aquí irrumpe ya la ciencia-ficción, en su

rama *post*-apocalíptica vertiente Mad Max. Poco que ver, pues, con la bienintencionada definición que el entrañable Chicho Ibáñez Serrador ofrecía del género dieciséis años antes, cuando el hombre aún no había pisado la Luna: «*Para defenderlo de quienes lo atacan a para presentarlo a aquellos que lo desconocen, es interesante señalar que se trata de un género nacido a la sombra del progreso, ese progreso de cohetes* y *satélites, de aviones supersónicos* y *helicópteros increíbles que nos obliga cada vez más a mirar al cielo. Y ahí radica la diferencia y el mérito de la ciencia-ficción: hacernos mirar al cielo, darnos un cauce donde liberar nuestra imaginación, nuestra fantasía*»[5].



El gran azul

A partir de esta primera película, el cine de Besson irá revelando una serie de características comunes, de preferencias estéticas, de recursos psicologistas: 1) el gusto por los escenarios extraños: el futuro *post*-atómico de **Kamikaze 1999**, el metro parisino de **Subway** / **En busca de Freddy** (*Subway*, 1985), el fondo del mar en **El gran azul**, el futuro de *tutti frutti* de **El quinto elemento…**; 2) un marcado ansia cosmopolita: preferencia por actores norteamericanos e ingleses, diversidad de localizaciones espacio-temporales —Grecia 1965, Perú, Taormina y Nueva York en **El gran azul**, Nueva York y la embajada rusa en **El profesional** (*Léon*, 1994), Egipto 1914 en **El quinto elemento**, la Francia medieval en **Juana de Arco** (*Jean d'Arc*, 1999)—; 3) protagonismo de personajes marginados cuyo asumido autismo les asemeja a auténticos «marcianos»; 4) la búsqueda del amor, la familia, las raíces; 5) la presencia protectora del mentor —inolvidable Jean Bouise[6], actor recurrente de Besson, en la citada *opera prima*, el científico (Paul Shenar) de **El gran azul**, el agente

gubernamental (Tcheky Karyo) de **Nikita, dura de matar** (*Nikita*, 1989), el paternal asesino a sueldo (Jean Reno) y el exmafioso (Danny Aiello) de **El profesional**, el sacerdote (Ian Holm) de **El quinto elemento**, la conciencia (Dustin Hoffman) de **Juana de Arco**—… Elementos todos ellos recurrentes y fundamentales para la creación de entornos sorprendentes, singulares, insólitos. De ahí que incluso sus filmes ambientados en el presente (o en el pasado) destilen una curiosa sensación futurista, chocante, a la que contribuye su efectista planificación, atenta siempre a componer el plano más deslumbrante desde una óptica técnica y estética.

Todo lo arriba expuesto se halla escrupulosamente reflejado en su primera obra, **Kamikaze 1999**[7]. Existe, sin embargo, una gran diferencia respecto a su filmografía posterior —la sobriedad— y, por una vez, Besson adecúa sus maneras narrativas a la historia que cuenta. Así, esta desventura involucionista en la que se ve envuelto uno de los últimos supervivientes de la raza humana, tras un indeterminado holocausto que ha reducido a cenizas y desolación el planeta, hace gala de una sequedad y concisión que nunca ha vuelto a poner en juego con tanto rigor y fortuna el realizador francés. Tal severidad se debió, sin duda, tanto al carácter de la fábula, como a las estrecheces económicas de una primera obra (y favoreció un sorprendente naturalismo; por otra parte, tan caro al cine francés). Los pocos humanos que malviven en el árido desierto que es ahora la Tierra luchan entre ellos por lo más básico: comida, agua y sexo. Incapacitados para comunicarse mediante la voz —algún agente tóxico ha despojado de esta facultad a los nuevos pobladores de este mundo inerte—, la existencia cotidiana se reduce a una sucesión de gruñidos, ardides de cazador, brutales peleas e interminables horas de tedio rodeados de polvo, arena y cascotes (al principio, Pierre Jolivet hace el amor con una muñeca hinchable que termina reventando ante la desesperación del *partenaire*). Es un mundo al revés en el que el futuro significa lo contrario, el progreso ha propiciado el regreso y la inteligencia abre camino al (bajo) instinto. El blanco y negro usado por Besson sublima el decadente escenario, y el *cinemascope* muestra con amplitud la absoluta devastación. El protagonista es un hombre joven (Jolivet, cuyo atuendo recuerda a la armadura samurai) obligado a huir de un grupo de sobrevivientes (ataviados con raídos trajes), a los que

previamente ha robado una batería de coche que ahora utiliza para poner en marcha una primitiva avioneta. Su viaje le lleva hasta una ciudad muerta donde conoce a dos personajes: un hombre brutal y sanguinario (Jean Reno) y un anciano médico (Jean Bouise) parapetado tras los muros inexpugnables de un viejo hospital.

El quinto elemento

Adoptado por el galeno, el joven es curado de sus heridas y educado en unas maneras civilizadas que creía obsoletas y perdidas. El doctor ejerce su papel de gentil maestro, y ambos conviven en un reducto, acaso el último oasis, donde reviven las antiguas costumbres de la civilización, quizá un espejismo de lo que fuimos: el ritual de poner la mesa, la necesidad de la higiene, la sonrisa, la comunicación a través del arte (el médico adorna las paredes con frescos que recuerdan a las pinturas rupestres: el espíritu humano avanza, lucha por liberarse de las tinieblas)… Finalmente, el mentor descubre su gran secreto al joven aprendiz: en una celda alimenta y cuida a una mujer (Petra Müller). Ésta será la recompensa para el muchacho y un paso más hacia la recuperación del mundo perdido: el amor, la familia. Pero la irrupción del orden natural nos recuerda que la Tierra ya no es lo que era: el bestial rondador consigue penetrar en el hospital y ha de librarse un *dernier combat* entre la barbarie y la luz.

El ritmo sosegado de la narración nos sorprende ahora, tras conocer el resto de la obra bessoniana, aunque sus constantes se hallen, como ya hemos apuntado, presentes: el contraste de situaciones y ambientes, el alumno y el maestro, la búsqueda del amor (la mujer como evocación de la familia y, por tanto, del equilibrio), etc. Un concatenado de virtudes que no se ven enturbiadas por alguna caída de ritmo (la primera mitad juega con desventaja, ya que la mayoría de las incidencias clave se acumulan en el resto del metraje). Siendo **Kamikaze 1999** la primera película de Besson[8], sorprende que no haya vuelto a conseguir ese nivel de fascinación (si bien imperfecto, pero convincente) en ninguna de sus obras siguientes. Desde luego, no en **Subway / En busca de**

Freddy (1985), su segundo y peor largometraje, inexplicablemente bendecido con trece candidaturas al César del cine francés y, aún más absurdo, ganador de uno al mejor actor para Christopher Lambert, detestable como el citado Freddy. Éste es un lunático (de nuevo el marginado, aquí especialmente autista, afirmando su diferencia ya a través de un psicodélico peinado) refugiado en el metro tras huir de los esbirros de una mujer, a quien ha robado cierta documentación en el transcurso de una fiesta a la que fue invitado. En realidad el hurto es la excusa que necesita el ladrón para citarse a solas con la anfitriona (la búsqueda del amor), simulando los detalles del pago de un «secuestro». Helene (Isabelle Adjani), hechizada por el descaro de su enamorado atracador, se debate entre la atracción que siente por Fred y la fidelidad hacia un marido insensible (Constantin Alexandrov), su media naranja en un matrimonio de conveniencia. Obviando este banal romance, sin ningún interés gracias a las desangeladísimas actuaciones de la diva Adjani y el negado Lambert, pero también debido a unos diálogos especialmente ridículos. **Subway / En busca de Freddy** introduce una idea sugestiva y nada desdeñable, el único acierto de toda la cinta y que la emparenta, precisamente, con el género que nos ocupa: el mundo subterráneo del metro oculta, a su vez, un entramado de pasadizos, cloacas, escalinatas y estancias de hormigón, cuyo acceso constituye un descenso hacia un paraje en penumbra iluminado por neones consumidos y poblado por una multitud de mendigos, delincuentes y desheredados. El recuerdo de **1997: rescate en Nueva York** (*Escape from New York*; John Carpenter, 1981) y sus fantasmales proscritos no anda lejos. Por desgracia, el tono inoportunamente (pseudo) humorístico que acompaña a las pesquisas policiales para encontrar al fugitivo y la intervención, como mandan los cánones, de unos torpes agentes del orden —¡dos de ellos se llaman Batman y Robin!—, cubren el film de estulticia, despachando lo que podía haber sido un agudo apunte de crítica social (los *homeless*) de la manera más caricaturesca. Besson, verdadero responsable del entuerto (director, guionista, coproductor), bombardea la película con su personal sello «moderno»: música del momento, iluminación a base de fluorescentes, persecuciones sin sentido, angulaciones y planos «audaces» (los pies de Jean Reno llevando el ritmo de Eric Serra, los

vertiginosos patines de Jean-Hugues Anglade en primer término), el forzado hieratismo de los perseguidores (al modo de autómatas: uno pierde la manga del chaqué sin inmutarse), un grupo de guardaespaldas en *smoking* a la carrera por los andenes, otro grupo (esta vez musical) disfrazado de safari en pleno concierto suburbano… Así, el mundo siniestro y en penumbra que bulle bajo los raíles del metro[9], una vez asimilada la sorpresa inicial, se convierte en un mero edificio de apartamentos al que se entra para dormir y se sale para robar un bolso y tomar un donut en la cafetería.

El quinto elemento

Antes de involucrarse en el rodaje de **El quinto elemento**, Besson completó cuatro proyectos de muy distinto signo: **El gran azul, Nikita, dura de matar, Atlantis** (1991) y **El profesional**. Aun compartiendo sus fijaciones esteticistas, estos largometrajes suponen progresivos escalones hacia un definitivo acercamiento al cine hollywoodiense de gran espectáculo. La pericia técnica del francés va alcanzando unos niveles de grandilocuencia que ya se apuntaban en sus primeras obras: de manera más contenida en su *opera prima*, y gratuitamente mostrativa (si bien aún torpe) en su segundo largo. Así mismo, el esfuerzo por resaltar lo profundo de sus planteamientos vitales y filosóficos a través del engorro audiovisual, se hace más evidente, pero no por ello consigue trascender el mero decorativismo, quedándose en el ámbito de lo pintoresco. **El gran azul** es quizá su film más autobiográfico[10]: un prólogo en blanco y negro recupera la infancia del realizador, enclavándole en una costa griega de nítidos contornos. Su padre, pescador, muere en un desgraciado accidente de buceo, y el

pequeño entrega su vida al mágico mundo submarino convirtiéndose en experto de la sumersión a pulmón libre —mantiene la apnea hasta extremos sobrehumanos—. Con los años, se enfrentará a su mejor amigo (Jean Reno) en competiciones a lo largo y ancho de los océanos. De nuevo el protagonista (Jean-Marc Barr) es un hombre solitario, de mentalidad casi infantil, en busca de su ideal de familia, e incapaz de comprender el amor ofrecido por una periodista americana (Rosanna Arquette), sumergiéndose en un mundo ideal que fomenta su alejamiento de la realidad. Ese hogar anhelado, ese «mundo ideal» del que no puede permanecer alejado, pertenece a las profundidades abisales, donde un delfín fantasmagórico le acoge, en uno de los momentos más inquietantes y bellos de la película. Es precisamente esa dramática dependencia que suscita el océano en el protagonista la que propicia el extraño halo fantástico de la historia: las secuencias de inmersión, un descenso hacia simas de oscuridad, semejan la entrada a otra dimensión, a un universo distinto dentro de nuestro propio mundo, un viaje sin retorno cuyo desenlace viene encarnado por ese delfín surgido de las sombras y el silencio. Irremediablemente nos viene a la memoria la secuencia final de **Abyss** (*The Abyss*; James Cameron, 1989), en la que, tan sólo un año después, Ed Harris realiza una inmersión abismal similar a la del film de Luc Besson, incluido el encuentro con un etéreo alienígena submarino que devuelve la paz al agonizante viajero.

Con **Nikita, dura de matar**, el cambio de registro es radical: su envoltorio de película de acción —una yonki antisocial y de aspecto desastrado (Anne Parillaud) es transformada en perfecta máquina de matar al servicio de una organización gubernamental encargada de reciclar la escoria humana— desvela suficientes apuntes genéricos como para considerarla encuadrable dentro del siempre estimulante cine de política-ficción. La programación de seres humanos para fines inconfesos pero luctuosos obtiene aquí una plasmación más original al entremezclar pasajes intimistas con otros de una extraordinaria violencia, ofreciendo estampas insólitas, como esas lágrimas que vierte la asesina durante la ejecución de sus expeditivas órdenes. El método usado para despertar a la bestia interior —a su vez víctima y prisionera de la «secta» estatal—,

consiste en una inesperada llamada telefónica, cuyo comunicante susurra las palabras que pondrán en marcha la maquinaria del terror (un acto tan cotidiano como descolgar el auricular puede desencadenar la catástrofe).

Nikita, dura de matar

Como en **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*; John Frankenheimer, 1962) o **Teléfono** (*Telefon*; Don Siegel, 1977), la conciencia es manipulada, los valores personales violentados, la voluntad anulada. Besson juega en todo momento con la ambigüedad en busca del contraste: Nikita llora en Venecia cuando dispara sobre una víctima a la que no conoce, mientras al otro lado de la puerta, su enamorado (Jean-Hugues Anglade), ignorante de la macabra ocupación de ella, habla de sentimientos y de su futuro juntos; Bob (Tcheky Karyo), el agente encargado de adiestrar a Nikita, desarrolla una doble moral con su alumna sometiéndola a la crueldad del engaño y el crimen, sin poder evitar amarla en secreto. La sofisticación de las armas, la existencia misma de esa Sección Especial con sus propias y amorales reglas, donde la educación más exquisita convive con dictados implacables sometidos a oscuros designios sociopolíticos, casi parece provenir de un tétrico futuro, despersonalizado, triste, implantado en nuestro presente por obra y gracia de un bucle espacio-temporal —su traslación televisiva, la serie canadiense **Nikita** (1997), protagonizada por Peta Wilson, aumenta y corrige esta impresión, al ubicar la acción en un indeterminado y sombrío futuro próximo—. Tan originales planteamientos obtienen una recreación en pantalla bastante satisfactoria: el pálpito *post*-moderno bessoniano sirve bien en esta ocasión a una historia que juega la carta de lo extraño, lo diferente habitando entre nosotros[11].

Con **Atlantis**, documental de largometraje sobre las profundidades marinas[12], Besson recupera los parámetros habituales de su cine aplicándolos para la ocasión a los silenciosos pobladores subacuáticos. Su atracción por ese mar de su infancia cristaliza a través de una mirada fascinada, capaz de humanizar a

los seres que lo habitan (la pareja de focas) o de idealizarlos transformándoles en protagonistas de un sueño (la tortuga deslizándose bajo el agua es un pájaro surcando el cielo)… Las majestuosas panorámicas de olas al ralenti, o sobre coralinas superficies, transmiten la admiración que el realizador siente por el océano que le vio crecer, perdiéndose en la contemplación sumisa de ese continente sumergido, misterioso e inexplorado. **El profesional**, por el contrario, ya es un producto perfectamente integrado en la industria USA, pero hábilmente invadido por elementos del más autóctono cine galo: el *polar*, o cine negro a la francesa, asoma su peculiar fisonomía en el retrato del solitario asesino a sueldo que encarna Jean Reno, un personaje a medio camino entre la máquina sin cerebro y el gigante con corazón de oro[13]. Regresa el estereotipo bessoniano: el marginado entregado mecánicamente a su actividad «laboral» (el crimen), sin plantearse los dilemas morales derivados de tal actividad, pero insatisfecho y vacío en su soledad. La aparición de una niña (Natalie Portman) cuya familia ha sido eliminada por un grupo de policías corruptos, hace a Léon consciente de su necesidad de compañía y cariño. Se desarrolla así una tierna relación entre ambos, un indisimulado romance, que juega, una vez más, la baza del contraste, y que hace plantearse al pistolero dudas acerca de su condición de desarraigado social[14]. El tema recurrente del mentor se presenta aquí por partida doble: el exmafioso (Danny Aiello) consuela paternal a Léon, y éste, a su vez (como en **Nikita, dura de matar**), instruye a la muchacha en el arte de matar.

No conviene olvidar una segunda faceta de Besson como productor y guionista (y padrino) de proyectos para otros realizadores, hasta la fecha generadora de cuatro libretos: un *Thriller* fantacientífico **Kamikaze** (*Kamikaze*; Didier Grousset, 1986), dos comedias policíacas —**Taxi Express** (*Taxi Express*; Gérard Pirès, 1998) y **Taxi 2** (Gérard Krawczyk, 2000)— y un drama romántico ambientado en el mundo de la música disco —**The Dancer** (Frédéric Garson, 2000)—. Mientras que los filmes de Pirès y Krawczyk se limitan a sumarse a una corriente de comedias descerebradas donde priman, en un entorno de *buddy movie*, tanto el *gag* fácil como la acción mecánica y sin sentido (Samy Naceri es el taxista caradura y simpático que ayuda a Frédéric Diefenthal,

policía urbano especialmente nulo), el de Garson supone el regreso a las fórmulas más apolilladas del melodrama rosa (Mia Frey es una bailarina que gana siempre el premio de las *dancing queens* en un club neoyorquino, pero es rechazada en Broadway por ser muda; un joven científico se involucra y surge el romance). Con cierto regusto *pulp*, al modo de las novelas de
ciencia-ficción
de Gustave Le Rouge o Maurice Renard, el guión de Besson para **Kamikaze** —coescrito con Michèle Halberstadt y el director Grousset— inserta lo extraordinario en una situación *quotidien*, incluso vulgar, muy del gusto del cine de anticipación francés: el maduro Albert (Michel Galabru), recién despedido de su empresa, decide lavar tal agravio provocando la muerte de los presentadores de televisión mediante un extraño aparato que le permite acabar con sus víctimas en directo, sentado cómodamente frente a la pequeña pantalla. Tan descabellada idea, no exenta de cierto pueril encanto, parece extraída del viejo film de Bela Lugosi **Asesinato por televisión** (*Murder by Television*, Clifford Staniforth, 1935), cuya premisa de partida es idéntica, compartiendo, así mismo, la subsiguiente pesquisa policial.

Nikita, dura de matar

Por fortuna el estatismo de la primera (prolífica en interminables diálogos) se halla ausente en el título que nos ocupa, si bien éste no consigue eludir la sumisión al lugar común: el policía (Richard Bohringer) enfrentado al aparato oficial, el científico progresivamente enloquecido (impagable Galabru vestido de samurai y con el rostro enharinado dispuesto al mortífero ritual catódico), la organización paragubernamental empeñada en hacerse con el letal aparato (un chisme de absurdo diseño *camp*), la sempiterna crítica a la vacuidad televisiva… Lastrado por un

enmohecido tono intimista (que, bien mirado, hubiera dotado de un hálito singular a la película de haber sido mejor integrado en la acción), **Kamikaze** no deja de ser una interesante, por exótica, muestra de
ciencia-ficción
a la francesa, de cierta prestancia visual, pero con todas las adulteraciones y carencias que marcan la diferencia del género en el país vecino[15]. Como vemos, estos guiones firmados por Besson donde se conjuga la comedia, el drama romántico, la acción desenfrenada, el policíaco, la anticipación y un costumbrismo recalcitrante, se alejan de las inquietudes plasmadas en sus proyectos personales, constituyendo livianos divertimentos sin mayor trascendencia (a excepción, quizá, de **Kamikaze**, el más sustancial de los cuatro filmes, significativamente encuadrado en la ciencia-ficción).

Sin embargo, esta preferencia por la recreación festiva, profundamente deudora de fuentes genéricas ya institucionalizadas, eclosiona en su séptima película, un monumental parque temático donde se dan cita todos los usos y costumbres de la más disciplinada *post*-modernidad **El quinto elemento** hace insultante exhibición de un abigarrado marchamo futurista donde el bombardeo de imágenes, la pirotecnia visual, la supeditación al diseño por encima de la lógica narrativa, alcanzan el cénit bessoniano. Ya no interesa la historia que se cuenta (perfectamente banal: para evitar la llegada del Mal Absoluto, ha de combinarse un desconocido quinto elemento con los otros cuatro preconizados por la filosofía presocrática: agua, tierra, aire y fuego), sino aturdir mediante la saturación sensorial, con el fin de proporcionar al espectador un viaje irrepetible, una experiencia en teoría inolvidable que apele a nuestro espíritu más infantil e indulgente[16]. Besson justifica esta opción alegando que el film supone el testamento de su juventud y el último eslabón hacia empeños más adultos[17] —su siguiente proyecto, **Juana de Arco**, manipula hechos históricos de gran trascendencia, cierto, pero sin abandonar la estética de *videoclip*, sobre todo en los instantes oníricos—. Las perpetuas fijaciones del realizador francés emergen de este caótico *cartoon* en que finalmente se convierte la película: el héroe (Bruce Willis) es un exmilitar caído en desgracia y reciclado

en taxista (de nuevo, el marginado), la búsqueda del amor continúa incesante (*«Hay un millón de mujeres»*, le espetan a Willis; «*Solo quiero una*», responde), la figura del sabio reaparece (el sacerdote guardián del secreto)… Todo ello sometido a una ración de esteroides que exagera y da la vuelta a los diferentes personajes y aparejos que pueblan la película: así, Willis luce un desarmante rubio platino y no puede evitar convertirse en el John McClane de **Jungla de cristal** (*Die Hard*, 1987), merced a su camiseta sudada y otras prendas de usar y tirar; el flemático Ian Holm (aquí el Padre Cornelius) atraviesa la pantalla en un constante ataque de nervios; el duro Brion James pasa de su habitual papel de *psycho-killer* al de bobalicón militar; el caricato Chris Tucker se convierte en el rey de la mueca y el amaneramiento; Leeloo, diminutivo de Leeloo Minai Lekarariba Laminai Tchai Ekbat De Sebat (Milla Jovovich), muta en un trasunto de la replicante Daryl Hannah de **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), sustituyendo amenaza por oligofrenia; Gary Oldman carga las tintas en su burlesco villano rizando el rizo de lo tolerable (que ya es decir, si tenemos en cuenta su larga nómina de malvados histriónicos); el viaje hasta la estación vacacional denominada Paraíso Fhloston es resultado de un concurso promovido por las célebres croquetas Géminis; los bondadosos alienígenas *mondo-shawan* se ocultan en un traje espacial de dimensiones y diseño estrambóticos; los malvados *mangalores* son torpes y feos con avaricia; la diva de la ópera alterna el aria con el *rap*; la ciudad futurista es la madre de todas las megalópolis que en el cine han sido; el mal no es sólo indeterminado y abstracto, sino Absoluto… Sin embargo, tal acumulación de «hallazgos» corre el riesgo de provocar tanta diversión como peligroso escepticismo, llegando a crear una distancia a veces insalvable entre la fantasía futurista y lo meramente grotesco, entre el film y el público iniciado. El despliegue de modelitos, cual pasarela veraniega (mérito del modisto
Jean-Paul
Gaultier), la grandilocuencia del diseño de producción (gentileza de los dibujantes de cómic Jean-Claude Mézières y Moebius), el tono machaconamente irónico de la función (¿parodia?, ¿chiste privado?, ¿desmitificación?), la ausencia de lógica narrativa en favor del impacto visual y sonoro, y el empeño por apabullar desde todos los

ángulos y de todas las maneras posibles, acercan más a **El quinto elemento** al decálogo *post*-moderno o la fantasía gratuita que al relato estricto de ciencia-ficción, aunque por definición la película se encuadre en este género.

Y es que Besson, a pesar de su aire circunspecto, de esos cabellos despeinados y ornados con mechas, de sus maneras autistas durante el trabajo —Pascal Gregory: *«Besson, un director muy ambicioso y muy trabajador, no tenía tiempo para ocuparse de los actores, por lo que me sentí muy solo»*[18]—, de la filosofía existencialista con la que adorna sus obras, de la exaltación técnica patente en sus películas y del escaso rigor dramático de las mismas, no consigue desviar nuestra mirada de sus verdaderas intenciones: exhibir a toda costa su eterna mocedad en voluptuosos poemas a la fantasía, llenos de ruido y de furia, escritos con la atropellada arrogancia de quien es feliz atrayendo la atención del prójimo en un alarde narcisista, haciéndonos creer que ha crecido, que ha madurado, sin importarle ni lo más mínimo (¿y a quién no?) prolongarse en una temible, presuntuosa adolescencia de Peter Pan *post*-moderno.

El quinto elemento

barbarella

Un alien en mi mesa

Nahiz eta tradizionalki literaturen zientzi fikzizko Lehen nobelatzat hartzen dena, Frankenstein edo Prometeo modernoa, emakume batek, Mary Shelley-k, idatzi zuen, zientzi fikzioaren jeneroak normalean emakumeak rol topikoetan aurkztu ditu, urteetan zehar errepikatu direnak. Estat Bauetann zein Europan. Kontinente zaharrean, gainera, ez da emakumezko zuzendaririk jeneroan lan egiten duenik.

Isabel Adroide

Exploradoras promiscuas en minifalda, sufridas ayudantes de laboratorio, reinas megalómanas de planetas lejanos y bellezas expuestas a los más variados peligros son tópicos que se han repetido en el cine de
ciencia-ficción
una y otra vez, casi hasta el punto de pensar que a las mujeres no debe interesamos un género siempre prometedor. Pero nadie ignora que fue una mujer europea, concretamente británica, Mary Shelley, la autora de lo que hoy se considera la primera novela de
ciencia-ficción
en la historia de la literatura, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. A veces las casualidades cósmicas no parecen tal casualidad. Resulta que la madre de la popular creadora del monstruo no es otra que Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of The Rights of Woman*, el texto que dio cuerpo ideológico al pionero movimiento sufragista inglés, cuando el siglo XIX todavía estaba despertando. Pues bien, esta correspondencia entre la reivindicación femenina y el cine de especulación científica se ha mantenido hasta la fecha. Los resultados, sin embargo, no son igual de optimistas para la mujer de la calle que para la que habita en fotogramas. Tenemos ya un pie en el siglo XXI, y la presencia femenina en el cine de
ciencia-ficción
le augura un incierto futuro a la mujer. Más aún si se trata de cine europeo. ¡Esto no lo arregla ni la teniente Ripley!

Mujeres en la máquina del tiempo

Los productores tuvieron claro desde los comienzos del cinematógrafo que un alto porcentaje del grupo de personajes

ociosos que consideraban su público estaba constituido por mujeres. Solteras a las que no se les permitía vivir en primera persona las aventuras de sus contemporáneos, amas de casa y, en general, señoras de escasos recursos para la vida en sociedad, corrían a encerrarse tras la oscura cortina de las salas de proyección. El cine, espectáculo que se convirtió en negocio gracias a los escasos recursos para el ocio de la clase trabajadora, no podía dejar de incluir mujeres en sus películas.

El gran azul

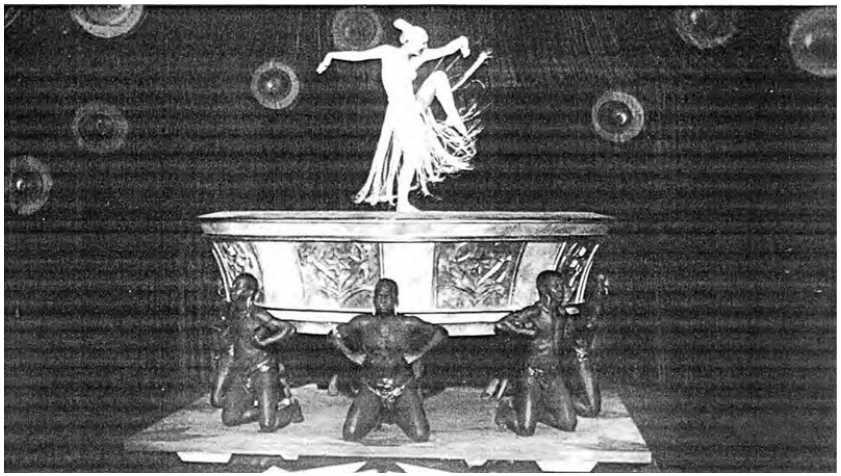
Ya en **Sueños de un astrónomo** (*Le rêve astronome d'un* , 1898), uno de los primeros cortometrajes de George Méliès, la Luna visita un observatorio astronómico y se convierte en un hada, interpretada por una mujer idílica según la *pin up* ideal popularizada por Gibson en las revistas de la época. Con un sentido comercial más que preclaro, al año siguiente Méliès realizó una curiosa adaptación de la novela de H. Rider Haggard *Ella*, **La colonne de feu** (1899), fantasía sobre un mundo perdido dominado por una diosa a la que su vida en un entorno alternativo no le impedía vestir a la última moda de París. Poco después rodaría **Veinte mil leguas bajo el mar** (*Vingt-mille lieus sous les mers*, 1907), en la que daría rienda suelta a una vision de la mujer muy corriente desde mediados del siglo XIX: la que asocia la femineidad con las fuerzas de la naturaleza. En este corto de dieciocho minutos, la faceta animaloide argumentada por Rousseau y popularizada por numerosos autores de ficción como Jules Verne (cuyas historias se ciñen a la aventura y al heroísmo sin adentrarse en auténticas predicciones sociales), llena la pantalla de ninfas, sirenas y otros seres fantásticos con atributos femeninos. Como en la actual subcultura *New Age*, la mujer era esa mitad lunar, oscura y asociada

con las fuerzas esotéricas: mientras que el hombre respondía al guerrero inspirado por el sol.

Por las mismas fechas, sin embargo, H. G. Wells, un socialista fabiano confeso, anticipó en sus novelas (muchas de ellas llevadas posteriormente al cine), nuevas actitudes femeninas. En *La máquina del tiempo*, por ejemplo, sus convicciones políticas le llevaron a proponer las posibles consecuencias sociales de los avances científicos incontrolados, y la falta de equilibrio provocado por la bipolarización de la especie humana en dos tipos de individuos, los guerreros y los místicos. Aunque escasas, también surgieron escritoras de ciencia-ficción en aquellos años, la mayoría de las cuales se decantaron por la onda Wells en lugar de la visión conservadora, y realista para la época, de la vida futura anticipada por Verne.

De las sufragistas a las tripulantes de élite

La mujer entró en el siglo XX en dura pugna por sus derechos sociopolíticos. Si hoy nos sorprende la escasa relevancia femenina en el cine de ciencia-ficción europeo es en parte porque las mujeres del viejo continente han demostrado desde la Revolución Francesa —ocasión en la que alzaron ya su voz exigiendo la igualdad— plena conciencia social. Al mismo tiempo que las sufragistas británicas —las *suffragettes*— ponían en marcha una sólida campaña de *marketing* a través de posters, octavillas, revistas y espectáculos callejeros, cuya extraordinaria organización visual fue una de las claves del éxito, la nueva mujer rusa participaba en la construcción de la Unión Soviética.



Metrópolis

En la producción Pathé rodada en 1911 **One Hundred Years After** se parodiaba el avance promovido por las féminas planteando un viaje en el tiempo hacia un futuro donde las mujeres llevarían los pantalones y los varones sufrirían embutidos en ridículas falditas. Como era de esperar, al final llega un tío de verdad que no necesita más arma que su carisma masculino para devolver las cosas a «su sitio». Este cortometraje anticipó un sentimiento popular que se extendió entre la mayoría de los hombres que volvieron de las trincheras de la Primera Guerra Mundial para encontrarse la sociedad civil reconstruida y alimentada por mujeres. Europa mantenía su ritmo cotidiano gracias a las madres, hijas y hermanas de los soldados, y esa actividad estaba transformando profundamente las relaciones entre los sexos. En **Himmelskíbet**, producción danesa dirigida por Holger Madsen en 1917, una vegetariana de extraordinaria inteligencia viene desde Marte para explicar a los terrestres cómo conseguir la paz. Los productores intentaban escapar de la conflictiva realidad social europea a través de una aventura espacial inédita en pantalla hasta la fecha, en la que la mujer tiene por primera vez un papel positivo. En otras producciones de aquellas fechas, había mujeres, incluso, que reclamaban su parcela de poder creativo, como Julia Solntseva, protagonista de la película rusa **Aelita** (*Aelita*, 1924), y según algunos especialistas directora también de esta deliciosa sátira articulada alrededor de los escenarios *art decó* con los que sueñan

los neoyorquinos pijos del siglo XXI. Julia interpreta a una peculiar reina marciana, que rige el destino de sus súbditos con una sorprendente mezcla de rigor, erotismo y diversión, algo que no agradó nada a los críticos de la época y mucho al público. Pero seamos justas, al menos la estadística le otorga el mérito de la dirección a Jacob Protazanov, un cineasta de conocida trayectoria, y no a la Solntseva. Algunos estudiosos, sin embargo, apoyan a la actriz relacionándola con Varvara Stepanova y Liubov Popova, pintoras y diseñadoras que interpretaron gráficamente para las mujeres rusas los movimientos de liberación femenina del Oeste de Europa.

Los primeros vapores

El cine europeo de ciencia-ficción vivía su mejor época. Producciones francesas, inglesas, austríacas, rusas y, sobre todo alemanas, llamaron por su calidad la atención de Hollywood, que estaba perfeccionando a gran velocidad su voraz fábrica de estrellas. Mientras tanto, el teatro alemán proveía de excelentes directores, guionistas y actores a la cinematografía germana, entre ellos Fritz Lang, que había formado un curioso equipo de trabajo con su mujer, la escritora Thea von Harbou. Por desgracia los méritos de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), uno de sus títulos más emblemáticos, no son de Titea, que practicaba una tibieza ideológica cuando escribió la novela de igual título, que pronto se decantó hacia el nazismo, y llenó de contradicciones la historia. La tecnología, según plasmó la escritora en la película, no sirve sino para someter y destruir al pueblo, y sólo la fe personificada en una santa mujer liberará a la especie humana de la tiranía del progreso. Es más, según Harbou, de la combinación entre femineidad y tecnología, una mezcla explosiva, sólo podía salir una robot extraordinariamente perversa capaz de provocar una revolución condenada al fracaso. El corazón es el mediador entre la mano y el cerebro, era la moralina que von Harbou pretendía filtrar a sus conciudadanos, maravillosamente envuelta por una puesta en escena entre surrealista, simbolista y expresionista, admirada por Buñuel, y de unos efectos especiales nunca vistos hasta entonces.

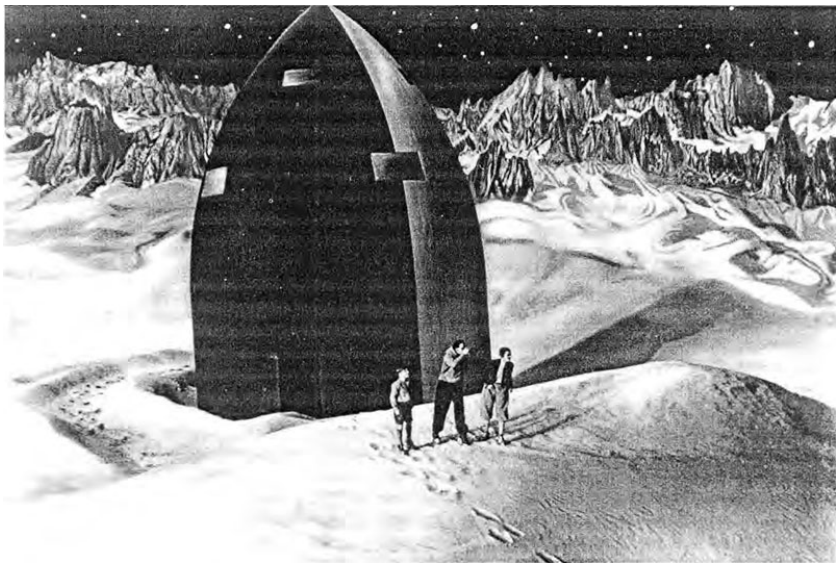
Hollywood hizo poco después una interpretación de la historia que debió poner los pelos de punta a la estricta escritora. Una fantasía del porvenir (*Just Imagine*, 1930), con Maureen
O'Sullivan
haciendo una divertidísima apología de la vida en el aire. En cualquier caso, Thea von Harbou nos regaló tres años después con una visión muy diferente del universo femenino en **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928), dirigida también por Lang, cuyo final ha hecho siempre que me revolviera en la butaca. Me explico. Una estudiante de astronomía se enrola en una excursión a la Luna con su novio, un amigo que está enamorado de ella, un militar que no se entera de nada, un niño sospechoso y un científico senil. Por supuesto, el amigo en cuestión intenta a toda costa que la chica no corra tantos riesgos, mientras que ella argumenta su insistencia por el viaje con un pequeño chantaje: los ojos del mundo les observan y él no puede quedar como un machista rechazándola. Lo cierto es que su participación en los aspectos técnicos de la expedición son nulos. Sorprendente, tratándose de una astrónoma. Luego llegan los problemas y la mujer termina tomando la misma decisión que hubieran tomado sus abuelas y bisabuelas. Ni en la Luna.

A su lado, casi se agradece el tratamiento absolutamente frívolo del futuro que se hace en una de las películas favoritas del célebre aficionado norteamericano Forrest J. Ackerman, High Treason (Maurice Elvey, 1929). Producción británica hoy inencontrable, la heroína está interpretada por Benita Hume con tanto carácter que hasta le podemos perdonar la duchita tras el cristal translúcido tan copiada durante la *sexploitation* de los setenta y los ochenta.

Sucedió otra vez

Dos títulos marcan el inicio de la decadencia cinematográfica europea, por lo menos en lo que a especulación científica se refiere, y en concreto en la protagonizada por mujeres. **La Atlántida** (*Die Herrin von Atlantis*), dirigida en 1932 por G.
W. Pabst,
hace una alegoría de la situación internacional situando una civilización escondida bajo las ardientes dunas del Sáhara al mando

de una superamazona inmortal de nombre Antinea, que tiene 52 amantes petrificados a la espera de que un macho les redima de sus debilidades sexuales. Tremenda.



La mujer en la Luna

Mucho más seria, **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), firmada en su totalidad por el tantas veces premiado director artístico William Cameron Menzies, propone una historia del siglo XX bastante lúcida en esencia, y de ingenuo encanto en los detalles. Si bien el papel de las mujeres en las sociedades intermedias queda reducido a un segundo plano, está claro que en las jóvenes generaciones la mujer tiene un auténtico personaje, aunque la película termine sin que sepamos exactamente cuál.

En cualquier caso hay que disfrutarla, porque lo que viene después es muy desalentador. La década de los cuarenta arrasó el cine europeo, género incluido. Los cineastas brillantes fueron seducidos por la Meca del Cine y el protagonismo se trasladó a Hollywood, donde numerosos productores utilizaban el reclamo femenino en los títulos para convertir a la mujer en mera comparsa de monstruos, héroes y *mad doctors*. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la mujer quedó una vez más en excedente social, los soldados reclamaron sus puestos y las bajas la obligaron a recluirse en el papel de madre y ama de casa, un infierno adornado por la

publicidad con los adelantos en tecnología doméstica.

La mujer en la Luna

Las pocas películas de género que se rodaron en el viejo continente. **The Perfect Woman** (1945), de Bernard Knowles, **Four Sided Triangle** (1953), de Terence Fisher… insistieron en revisiones de Frankenstein o en argumentos igualmente convencionales, donde la mujer se parecía más al monstruo que al genio. No será hasta mediada la década de los cincuenta cuando el panorama cambie gracias al auge de la serie B, que no aportaba demasiado en el aspecto realista y serio de la cuestión, pero al menos lo compensaba con un poco de diversión en un registro decididamente popular. **She Devil from Mars** (1955), producción británica firmada por David McDonald, arrancaba con arquetipos femeninos muy terrestres: bella sin marido, mesonera que se lo sabe todo, para desencajarnos la mandíbula con la llegada de una nave marciana pilotada por una alienígena empeñada en buscar

sementales para repoblar su propio planeta. Poco le importa si los terrestres estaban por la labor, un traje de cuero y una pistola de rayos harán el trabajo sucio llegado el caso. Las mujeres empezaban de nuevo a reivindicar su papel social y el cine más comercial se hacía eco.

Por las mismas fechas, 1955, apareció la primera entrega de una saga de la Hammer Productions mucho más interesante. **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*), dirigida por Val Guest, donde las mujeres no lograron un papel protagonista pero tampoco eran relegadas al reparto pasivo y embellecedor. Poco, pero algo de agradecer si tenemos en cuenta lo retrógrado de la actitud internacional. En EE. UU. se rodaba tres años después **Attack of the 50 Feet Woman** (1958), de Nathan Hertz. Tras ciertas concesiones hacia el público femenino realizadas por editores y algunos cineastas en la forma de ayudantes de laboratorio, novias inteligentes y responsables políticas aisladas, la mujer era percibida de nuevo en la película de Hertz como una fuerza inhumana cada vez más imposible de controlar; tanto que nada menos que el ejército ha de acudir en ayuda de los ciudadanos de bien para restablecer el orden conocido. Para partirse de risa.

Comienza la cuenta atrás

The Day of the Triffids

Como dicen en los anuncios de colonia, los verdaderos impulsos son incontrolables, y los sesenta tenían que ser otra cosa. El ambiente se había caldeado, y los movimientos de liberación femenina volvían a bullir, tomando los medios. Las nuevas batidoras y aspiradoras no eran suficientes para convencer a una generación de mujeres que

habían visto cómo se les abría el cielo de la independencia, el dinero y la libertad durante las grandes guerras. Aunque muchas perdieron sus trabajos al terminar las hostilidades, pronto se cansaron de su papel de sirena doméstica y comprendieron que la prensa, la radio y la televisión podían ayudarlas a volver al primer plano. Autores de cómic franceses como Jean-Claude Forest reinventaron la
ciencia-ficción
gráfica para adultos de la mano de sus nuevas heroínas. *Barbarella, Scarlett Dream*, de Robert Gigi, *Pravda, a Survireuse!*, de Guy Peellaert, *Epoxy*, de Paul Cuverlier y Jean Van Hamme, o *Lone Sloane*, de Philip Druillet, dieron carta de derecho al cómic y rescataron el sugerente e inteligente erotismo presente en el cine de los años veinte. *Barbarella*, llevada al cine en 1968 por ese diseñador de estrellas femeninas llamado Roger Vadim, sorprendió al público de los cinco continentes mostrando por primera vez a una heroína del espacio que, sin embargo, no desdeñaba utilizar su cuerpo como parte de su armamento.

Pero fue otra bomba, la atómica, la que causó una onda expansiva sin precedentes entre los ciudadanos del viejo continente. La versión de **Village of the Damned** rodada en Inglaterra por Wolf Rilla (1960) o **Éstos son los condenados** (*The Damned*, 1963), de Joseph Losey, introdujeron dos temas en el cine, que una década atrás no existían para la ciencia-ficción, y ante los cuales hombres y mujeres eran víctimas similares: la adolescencia como objetivo de *marketing* y el riesgo nuclear. En las fantasías *post*-atómicas de entonces, la mujer era un individuo tan gris como sus compañeros.

El experimento del doctor Quatermass

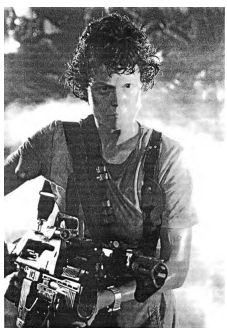
En **The Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963), **Lord of the Flies** (Peter Brook, 1963), **The Earth Dies Screaming** (Terence Fisher, 1964), queda patente que el movimiento de liberación femenina no interesa a los guionistas de la época, inmersos en la pesadilla generalizada. La única excepción viene del cine checo: **Konec sprna v Hotelu Ozon** (Jan Schmidt, 1967), una curiosa historia ambientada en una Europa *post*-nuclear en la que las mujeres se reúnen en bandas para matar de forma indiscriminada. Confusa y algo vacua, no parece que nuestros hermanos del Este supieran explicarse con mayor claridad el nuevo papel de la mujer del siglo XX.

Mirada con perspectiva histórica, la ciencia-ficción europea de los sesenta se localizó en tres focos principales. La británica, ocupada en satisfacer los gustos populares con títulos como **It Happened Here** (1964), de Kevin Brownlow y Andrew Mollo, sobre mundos alternativos. O con propuestas del calibre de **Hace un millón de años** (*One Million Years B. C.*, 1966), de Don Chaffey, un alto exponente del género del bikini prehistórico que nos ha hecho pasar buenos momentos a todos gracias a sus diálogos

surrealistas y a la imaginación para recortar tela de los sastres, pero una *sexploitation* descarada.

El segundo foco lo representaba la cinematografía italiana, que había crecido alimentada por la lectura de los *fumetti*, los cómics eróticos italianos, que llegaron al apogeo a lo largo de la década. **I criminalí della galassia** (1965), de Antonio Margheriti, protagonizada por un doctor extraterrestre que miniaturiza líderes políticos ayudado por sus bellas asistentes infiables y escasamente vestidas, o **Il disco volante** (1964), de Tinto Brass, con Silvana Mangano y Monica Vitti interpretando los papeles más estúpidos de su vida, aunque no tan estúpidos como debían ser los guionistas de la película. Ambos títulos son ejemplos de un género frecuentado por nuestros vecinos mediterráneos. También se hicieron intentos de hacer
ciencia-ficción
sería en el país de la bota, algunos de interés, pero en ese caso las mujeres no tenían hueco en el reparto. Es el caso de **El ataque viene del espacio** (*Le ciel sur la tête*, 1965), de Yves Campi, o de **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*, 1965), de Mario Bava, la película que inspiró a Ridley Scott **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), y a Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaecheverria **Acción mutante** (1992).

Un paso adelante y dos atrás



Aliens - El regreso

El tercer punto de fuga se situaba en Francia. Mucho más sofisticada, la industria cinematográfica francesa vivía el fenómeno

de la *Nouvelle Vague*, cuyos autores coquetearon con el género reiteradamente. Dos abrieron fuego: el primero, un francotirador independiente llamado Chris Marker, que realizó un cortometraje, **La jetée** (1962), calificado hoy como mítico, que inspiraría a otro francotirador europeo, Terry Gilliam, treinta años más tarde, **Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995). Para Marker, la cara de una mujer representaba la memoria y la muerte del protagonista, al proyectarle en un viaje al futuro para ser testigo de su defunción. En **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*, 1965), Jean-Luc Godard, el protagonista viajaba a una ciudad sin emociones, donde las mujeres se desdoblaban. Podían ser sirvientas sexuales, o mujeres fatales, como en cualquier ejemplo de serie negra.

Las mujeres se habían convertido en territorios inexplorados, para los que era imprescindible inventar nuevas normas. Quizá **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966), adaptación cinematográfica de la novela de Ray Bradbury dirigida por François Truffaut sintetiza con más acierto la situación real, Julie Christie interpretaba los dos polos opuestos de la de mujer de la época. Por un lado estaba Linda, la adicta a la sociedad del bienestar y las drogas blandas, y por otro Clarisse, la maestra que impulsa al protagonista a romper con la dictadura a través de los libros. Truffaut confesó que eligió a la misma actriz para interpretar ambos papeles porque era de la opinión de que un hombre se enamora siempre del mismo tipo de mujer, a pesar de las apariencias. Si **La víctima n.º 10** (*La décima vittima*, 1965), de Elio Petri, o **Te amo, te amo** (*je Je t'aime, t'aime* , 1968), de Alain Resnais, confirmaron un cambio de actitud con respecto a la mujer, presentando personajes más preocupados por mostrar el enfrentamiento del ser humano —hombre o mujer— a su futuro y su presente, que a la perpetuación de arquetipos genéricos. René Lalou y Roland Topor hicieron patente a su manera surrealista la evolución de la mujer en el comunismo europeo en la deliciosa **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1972).

La década de los sesenta avanzó a través de corrientes sociales muy enfrentadas. La visión del futuro de la humanidad adquirió nuevos rumbos con la llegada del hombre a la Luna, y el aspecto de la ciencia-ficción dio otro salto con el estreno de **2001: Una odisea del espacio** (*A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, donde no había mujeres, por cierto. La mayoría de los cineastas se preguntan por la capacidad de supervivencia de cada uno de los géneros, enfrentados a una evolución cada vez más incierta. **The Bed Sitting Room** (1968), de Richard Lester, **La línea de la muerte** (*Death Line*, 1972), de Gary Sherman, o la mucho más salvaje **The Final Programme** (1974), adaptación de Robert Fuest de una novela de Michael Moorcock, demuestran que el movimiento de liberación femenina no ha gritado sus consignas en balde. Y al mismo tiempo surgen ejemplos como **Zardoz** (*Zardoz*, 1974), de John Boorman, donde un peludísimo Sean Connery tiene que salvar a la humanidad

de una especie de dictadura narcisista donde las mujeres, por supuesto, son mayoría. Un paso adelante, dos atrás.

La víctima n.º 10

Corren otros vientos en Rusia, en cambio. El director Andrei Tarkovski firma en 1972 una versión de la novela de Stanislaw Lem *Solaris*, para la que Tarkovski toma una decisión interesante. Convierte en mujer al narrador, y le da una vuelta de tuerca a la resolución de la trama científica planteada por Lem. Los habitantes de una estación espacial dominada por las oscuras fuerzas de un planeta con poderes mentales, comprenden que deben enfrentarse a sus traumas más profundos para sobrevivir. Una psicóloga reconducirá el destino de los tripulantes y dará esperanza a un final que Lem había dado por perdido.

El alien bajo la piel del ángel

Inmersos en el caos ideológico que la guerra fría provocó en las almas sensibles. La década de los setenta, sin embargo, pasará a la historia por el triunfo de la teniente Ellen Ripley en **Alien, el octavo pasajero**, de Ridley Scott, película de producción inglesa a

pesar de contar con Sigourney Weaver como protagonista incomparable. No vamos a repetir todo lo mucho que se ha dicho sobre Ripley, evidentemente la heroína más rotunda del cine europeo, que no contenta con enfrentar su femineidad al peligro en la primera parte de la saga, va más allá en la segunda, **Aliens - El regreso** (*Aliens*, 1986), asumiendo su papel de madre guerrera. Ripley marca un antes y un después en el cine de ciencia-ficción, y no sólo en el europeo, a pesar de que la premisa argumental apenas difiere de anteriores películas como **It!** (Herbert J. Leder, 1966) o **Queen of Blood** (Curtis Harrington, 1966), títulos que no pasaron de la serie B. Desde su implacable llegada, tibiedades como **Saturno 3** (*Saturn 3*, 1979), de Stanley Donen, con robots que sufren cortocircuitos ante la espléndida anatomía de una hembra humana, o **Atmósfera cero** (*Outland*; Peter Hyams, 1980), con sus burdos conflictos matrimoniales, representan una redundancia innecesaria sobre el tema favorito de Hollywood: las peripecias del astronauta asexuado y heroico. No se trata ya de evitar la sexualidad demasiado contundente en películas que obviamente ven cuantiosos adolescentes. A la industria norteamericana le da igual, por ejemplo, que la versión en celuloide del cómic **Barb Wire** (*Barb Wire*), dirigida en 1995 por David Hogan, haga apología de las curvas sobredimensionadas de Pamela Anderson, si eso vende, pero hay un claro conflicto en la cabeza de los guionistas a la hora de combinar acción y género cuando se habla de la carrera espacial. La épica está reñida con la sexualidad, y en especial con la femenina. La princesa Leia de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), estaba revestida de inmunidad imperial para seducir a unos y a otros, pero su actitud era básicamente asexuada.

Acción mutante

Ripley dio paso a una nueva década y dejó un vacío importante a los cinéfagos de este lado del Atlántico, que sólo una secuela, casi norteamericana ya. **Aliens - El regreso**, podía rellenar. Dirigida por James Cameron, rodada en Inglaterra bajo la férrea supervisión de la directora de producción Gale Ann Hurd, la segunda parte convirtió a la teniente en una madre dispuesta a destruir lo que hiciera falta para proteger a su descendencia. Algo parecido a lo que Margaret Thatcher hacía en la vida real por impedir la decadencia inevitable de su gobierno, que estaba sumiendo a su país, y por extensión a media Europa, en una de las crisis más graves de la segunda mitad del siglo XX. El cine recogió velas, y el siempre costoso cine de
ciencia-ficción
quedó aparcado para la industria británica, con puntuales excepciones como la coproducción **Life Force / Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper, que convirtió a la actriz francesa Mathilda May en la vampira espacial más hipnótica de los expedientes X. Un ente tan perfecto que sólo podía ser producto de la imaginación calenturienta del protagonista de la película, incapaz de racionalizar sus instintos para no comprometer el futuro de la humanidad. Una metáfora sobre el deseo sexual, tan confuso después de la década del amor libre, que por lo menos nos regala

con unas monumentales escenas de histeria colectiva en un Londres amenazado por el desnudo de May.

Del punk al toro

No corrían mejores vientos por Francia, y eso a pesar de que la nueva generación de autores de cómic agrupados en torno a las revistas *Metal Hurlant, de Sabannes*
L'Echo
y *Fluide Glacial* —Moebius, Philippe Druillet, Paul Gillon— estaba influyendo notablemente en el lenguaje cinematográfico de sus compatriotas. El cine europeo vive una importante crisis económica inducida entre otros factores por la dictadura progresiva de la industria americana. Habrá que esperar más de diez años para que esa influencia traspase sus fronteras en títulos como **El quinto elemento** (*Le cinquième element*, 1997), de Luc Besson, un divertido delirio audiovisual *new age*, más francés que el desayuno con *croissant*, convenientemente vestido por el diseñador
Jean-Paul
Gaultier, pero decepcionante desde el punto de vista que nos ocupa. Leeloo, Milla Jovovich, es la guerrera suprema, un ente de inteligencia sobrehumana que ha nacido con la misión de salvar el orden establecido frente a enemigos foráneos. Y, sin embargo, su misión redentora es algo místico (como en las películas de Méliès), y no real, porque será Bruce Willis el elegido para protegerla y ayudarla a cumplir con su elevado cometido. Pero, por lo menos, aparecen un grupo de rotundas reinonas que ponen en conexión la película con esa corriente de disolución física y carnal —tan justificada en estos tiempos de inteligencia artificial, mutaciones y *cyborgs*— de la que fue pionero el actor inglés Tim Curry en **The Rocky Horror Picture Show** (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), y cuyo espíritu recoge con ciertos altibajos argumentales **La lengua asesina** (1996), producción hispano-británica dirigida por Alberto Sciamma, en la que todos los géneros sexuales se confunden satisfactoriamente en la lucha contra el gran músculo parlante que les amenaza. Sciamma, residente en Londres, introduce en su película el ambiente noctámbulo y creativo vivido en los últimos

años en la capital del Támesis, y si bien no se le puede considerar feminista, por lo menos no respira la misoginia que destilan Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaecheverria en **Acción mutante**. Nadie se había atrevido hasta la fecha a escribir un papel femenino objeto de torturas, síndromes y desatinos varios con el descaro que demostraron ellos, escogiendo, además, como imagen más difundida de la película, a la actriz Frédérique Feder embutida en un desgarrado y ensangrentado vestido de novia, con la boca grapada y las manos atadas. Sobran las palabras.

¿Simboliza la instantánea de Feder la situación de las directoras europeas con aspiraciones a dirigir ciencia-ficción? Directoras alemanas, francesas, inglesas y hasta españolas se atreven cada vez en mayor número a empuñar la cámara. En el campo del cómic —que mantiene tan fluidas relaciones con el cine actualmente— se han creado personajes femeninos interesantes, ahí están las británicas *Halo Jones* o *Tank Girl*, heroínas atípicas que no encuentran eco en las cineastas europeas, sino en las norteamericanas.

La lengua asesina

Sin ir más lejos, *Tank Girl* —una creación de los británicos Jamie Hewlett y Alan Martin inspirada en el espíritu «hazlo tú mismo» del *punk*, los nómadas de la nueva era y otras formas de cultura *underground* que vio la luz en 1988 en las páginas de la revista *Deadline*— no tardó en convertirse en una heroína de los 90, pero se ha visto obligada a esperar dentro de sus páginas de colores hasta verse trasladada al desierto australiano por Rachel Talalay para convertirse en fotogramas en 1996. Grave error por parte de sus compatriotas, porque hoy a esta rubia fiel a las Doc Martens se la considera la predecesora de Lara Croft, protagonista de ese

fenómeno cibernético multimillonario de los noventa, de factura también británica, titulado «Tomb Raider», que ha triunfado entre otras cosas por el morbo que proporciona a los usuarios de videojuegos sentirse en la piel de una chica dura y atractiva. Quizá las últimas generaciones sí entiendan gracias a heroínas como Lara, o Joanna Dark, una agente secreto del año 2023 que protagoniza otro juego de acción de origen británico, «Perfect Dark», o a Ulala, una simpática agente que derrota a sus contrincantes a base de pasos de baile *funkys* en «Space Channel 5». Curiosamente a estas chicas no les ha ocurrido lo que a Ripley, a quien en su momento acusaron de utilizar estrategias masculinas para tener credibilidad como heroínas.

Salvadas por la pequeña pantalla

Todas estas supermujeres del *bit*, sin embargo, no hubieran llegado nunca a nuestras videoconsolas si antes no hubiera explotado una revolución sorda en la televisión británica durante las décadas de los sesenta y los setenta, un cambio de actitud que fue evidente delante y detrás de la pantalla, y que afectó de manera especial a las series de ciencia-ficción. Fueron años dorados para la pequeña pantalla británica, con series que se estrenaron en varios continentes y se alargaron durante décadas, como **Doctor Who**, que algunas estudiosas interpretan como una línea temporal literal del movimiento feminista para cualquiera que se moleste en estudiar a las compañeras del protagonista: desde Victoria, la chica buena, hasta la competente Nyssa o la explosiva Ace, pasando por la tímida investigadora Zoe.

La búsqueda de la identidad personal y cierta conciencia de lucha social estaba muy presente en los productos televisivos ingleses, series a menudo producidas, dirigidas y guionizadas por mujeres. Es el caso de **Los guardianes del espacio**, entre cuyos personajes destaca la carismática superagente de sangre azul Lady Penélope, estrella indiscutible de la popular serie de marionetas creada por Gerry y Sylvia Anderson. Sylvia continuó su carrera catódica con otras series de tirón comercial como **Espacio 1999**, emitida entre 1975 y 1979, con la que marcó un hito en la historia

del medio por su brillante planteamiento visual, aunque el desacertado reparto que le daba vida terminó por hacerla fracasar.

Pero la mujer que hizo caducar todos los esquemas preconcebidos sobre la atracción de los televidentes por una heroína de acción fue la actriz Diana Rigg a su paso por **Los vengadores**, el experimento catódico dirigido entre 1961 y 1969 con maestría por John Bryce, Albert Fenney y Brian Clemens, entre otros. Rigg, que interpretaba a Emma Peel, agente secreto al servicio de su majestad, resolvía junto a su compañero de fatigas John Steed tramas imprevisibles y surrealistas a golpe de cerebro, de llave oriental o de deducción científica, porque a ella no la batía ningún delincuente por internacional que fuera. Enfundada la mayoría de las veces en un brillante mono de cuero negro, la Sra. Peel era el prototipo de mujer liberada, inteligente, fuerte y, sin embargo, capaz de levantar chispas al mismo tiempo entre la audiencia o su propio colega, que todos los movimientos de liberación femenina del mundo intentaban generalizar. Y no sólo resultaba creíble, sino que llevó a la serie a su Edad de Oro. Licenciada en arte dramático, actriz de teatro, era la única mujer capaz de llevar hasta el altar al indomable James Bond. Diana Rigg era también en las bambalinas de la serie una personalidad, que completaba sus diálogos, sugería coreografías en las peleas y participaba en la producción de cada capítulo. Otras actrices la precedieron y continuaron su labor, pero sin duda sin ella jamás hubiera pasado a la historia del género con mayúsculas.

Otras series continuaron alimentando a los aficionados, refugiados en las butacas domésticas. En **Sapphire and Steel**, emitida entre 1979 y 1982, el elemento femenino vigila con idéntica dedicación el corredor espacio-tiempo asignado que su compañero masculino, y en **Los siete de Blake**
(1978-1981)
destaca la colaboración de la escritora de
ciencia-ficción
norteamericana afincada en las islas Tanith Lee. La crisis económica tocó también la televisión en los ochenta, y hubo que esperar a otra serie hoy de culto. **El enano rojo** (1988), para volver a sacudir la pantalla doméstica con guiones y personajes absolutamente geniales que giran alrededor de las tribulaciones de unos navegantes

interestelares que se despiertan de su animación suspendida para descubrir que la humanidad ya no existe. Dirigida por Hilary Bevan Jones, entre otros realizadores, a ella se le atribuye el impulso tomado por Kristine Konchawski, un peculiar objeto amoroso que no tarda en descubrir que a ella no le va para nada su función sexual, y busca nuevas funciones entre la tripulación. ¿Parecía que habíamos adelantado algo?

Pero volvamos al cine. Si todas estas mujeres han demostrado en otros campos audiovisuales su interés por el cine y la ciencia-ficción, ¿por qué no hay películas de género dirigidas por europeas? ¿Nuestros genes no están preparados para darle una Rachel Talalay o una Kathryn Bigelow —**Días extraños** (*Strange Days*, 1995)— a la cinematografía del viejo continente? Ellas han demostrado que las protagonistas de una película no están obligadas a elegir entre ser héroes de acción sin atributos o *pin ups* de calendario dispuestas a morir en el primer rollo. Luego, se puede conseguir. ¿A qué esperamos?

Hasiera-hasieratik. Europako zientzi fikzioak pantailarasko egokitu ditu jeneroaren idazle garrantztsuenen arteko zenbait, 1902 Méliès-ek bere Le voyage dans la Lune Verne eta Wells erabili zitnnetik, adierazitako eta John Wyndham, George Orwell, Karel Capek edo Stanslaw Lem bezalako autreek beren obre asko eta askoo zinemara eraman zituztela ikkusi zuten joan den mendann zehar eta Europako geografia guztian.

Orígenes literarios de la ciencia-ficción europea

Juan Antonio Molina Foix

Los comienzos del siglo XX no podían ser más espectaculares para la ciencia. La Exposición Universal de París anunció el advenimiento de un nuevo cientificismo, al que se sumó desde el principio el recién inventado cinematógrafo, derivando con toda naturalidad hacia lo que pronto se denominaría
ciencia-ficción
(CF). Sin embargo la anticipación científica tal como la concebía Méliès no era más que un pretexto para desplegar ante los atónitos espectadores las más delirantes fantasías que imaginarse puedan. Sus primeras películas fueron en realidad divertidas búsquedas formales, próximas todavía a la más genuina imaginería popular, a través de las cuales el incipiente espectáculo de barraca de feria trataba de encontrarse a sí mismo y definirse. Fiel al espíritu de su tiempo, pues sin duda fue lector de Jules Verne en su niñez, el director francés no podía por menos de tomar como referencia al celebérrimo pionero y apóstol de la CF europea, cuyos *Viajes extraordinarios* propagaron la buena nueva por todo el mundo.

En efecto, para su **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902), Méliès recurrió a Verne
(1828-1905),
adaptando su novela *De la tierra a la Luna* (1865) con algunas incrustaciones procedentes de la recién publicada obra de H.
G. Wells
Los primeros hombres en la Luna (1901). Este excepcional cortometraje de 13 minutos escasos (*«la primera gran comedia de magia cinematográfica»* la llamó su autor, quien ademas de escribir el guión, protagonizarlo y dirigirlo, diseñó el vestuario y los decorados y hasta se inventó unos selenitas crustáceos que interpretaron acróbatas del Folies Bergère) marcó el comienzo de una época, no sólo para el propio Méliès y la balbuceante

cinematografía francesa, sino para el género de CF, del que constituye su primer jalón indiscutible.

Méliès reincidió en el tema de los viajes espaciales (esta vez al Sol) en su impresionante **Viaje a través de lo imposible** (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904), y su aventajado discípulo español Segundo de Chomón lo siguió de cerca con **Nuevo viaje a la Luna** (*Voyage dans la Lune*, 1909) y adaptó *Viaje al centro de la Tierra* (1864), que se convertiría en **Viaje al fondo de la Tierra** (*Voyage au fond de la Terre*, 1907), adelantándose varias décadas a su compatriota Juan Piquer, que debutó en la dirección precisamente con **Viaje al centro de la Tierra** (1977), una modesta y bienintencionada versión psicotrónica. Méliès volvió a la carga con *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), utilizando los sueños como excusa para su improbable **Veinte mil leguas bajo el mar** (*Vingt-mille lieus sous les mers*, 1907), cuyos decorados evocaban las célebres ilustraciones de Alphonse de Neuville. Hasta el propio hijo del escritor, Michel-Jules Verne, rodó una versión titulada **Vingt-mille lieus sous les mers** (1916).

Las adaptaciones del resto de novelas de Verne se hicieron esperar un poco, pero al fin fueron llegando, consolidado ya el género y en plena efervescencia, con el advenimiento del sonoro y el auge de las nuevas cinematografías europeas. Pero muchas veces los aspectos mas interesantes de la narrativa de Verne quedaron diluidos o tergiversados por unos planteamientos fílmicos que buscaban ante todo la espectacularidad y el efectismo. Así por ejemplo, *La isla misteriosa* (1874) inspiró tanto la película soviética **Tainstvenui ostrov** (1941), de E. A. Penzlin y B. M. Chelintsev. únicamente reseñable por los eficaces efectos especiales de Mikhail Koryukov, como la británica **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, 1961), de Cy Endfield, donde Ray Harryhausen ganó en espectacularidad al soviético, enardecido sin duda por la sugerente banda sonora de Bernard Herrmann Años más tarde J. A. Bardem

rodaría sin pena ni gloria la anodina coproducción franco-ítalo-española **La isla misteriosa** (1972), protagonizada por un risible Omar Sharif. El capitán Nemo, personaje central de *Veinte mil leguas*, inspiraría asimismo **La ciudad sumergida** (*The City under the Sea*, 1965), film menor de Jacques Tourneur con claras referencias poescas (además de la presencia del majestuoso Vincent Price), y **La ciudad de oro del capitán Nemo** (*Captain Nemo and the Undenvaier City*; James Hill, 1970), en la que Robert Ryan daba vida al más popular de los héroes de Verne, el inasequible y misterioso comandante del Nautilus.

En la tradición de los inefables filmes mudos de Méliès, el checoslovaco Karel Zeman mezcló varios textos de Verne — *leguas, La isla misteriosa*
20 000
y sobre todo *Por la bandera* (*Face au drapeau*, 1896)— en su inclasificable mezcla de animación, trucaje, marionetas y actores titulada **Vynález zkázy** («Un invento diabólico», 1958), La poética de Veme inspiraría de nuevo a Zeman en dos ocasiones más: **Ukradená vzducholof** («El dirigible robado», 1966), que muestra un viaje científico en globo por Europa a finales del siglo XIX, y **Na komete** («En un cometa», 1970), adaptación de la novela *Héctor Servadac* (1877), en la que un trozo desprendido de la Tierra se convierte en un cometa viviente que surca el sistema solar y amenaza con colisionar con nuestro planeta. Por el contrario, en el rutinario film británico **Jules Rocket to the Moon**
Verne's
(Don Sharp, 1967) poco hay del escritor francés salvo su nombre en el título, utilizado hábilmente como reclamo.

Si la influencia de Verne es incuestionable en la CF europea, no lo es menos la de su par inglés H.
G. Wells
(1866-1946),
el otro padre fundador del género, cuya visionaria obra *Los primeros hombres en la Luna* desarrolló y puso al día las ideas del francés, conviniéndose en la referencia obligada para los viajes espaciales que en el futuro se verían en las pantallas de todo el mundo. Dejando aparte su impronta, ya citada, en el **Viaje a la Luna** de Méliès, la novela de Wells fue adaptada por primera vez por la

cinematografía británica en la hoy inencontrable **The First Men in the Moon**
(J. L. V.
Leigh, 1919). Casi cincuenta años después, Nathan Juran dirigiría en Inglaterra un soso *remake*. **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1964), producida a medias por Charles H. Schneer y Ray Harryhausen, cuyos ingeniosos trucajes son lo único interesante a reseñar.

Metrópolis

Sin embargo la primera película que presentó con visos científicos la llegada del hombre a nuestro satélite fue la alemana **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*. 1928), dirigida y escrita (a medias con su esposa Thea von Harbou, teniendo muy presente la obra de Wells) por Fritz Lang dos años después de su famosa **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926). Lang contó con el asesoramiento científico de Willy Ley y Hermann Oberth, que por entonces trabajaba para los nazis como experto en balística, lo que explicaría el acierto de algunas de sus predicciones, como la cuenta atrás o las rampas de lanzamiento de cohetes[1]. Pero trató de conservar el

espíritu burlón de Méliès y no logró evitar la sensación, hoy en día más acentuada si cabe, de que, como escribió Lotte Eisner, «*la grandiosidad de lo fantástico cede a menudo el paso a lo ridículo*»[2].

La novela preferida de su autor, *El hombre invisible* (1848), fue otra de las primeras en despertar el interés del cine francés. Ferdinand Zecca dirigió en 1909 **invisible**
L'homme
, en la que ya se apuntaban los efectos especiales que John P. Fulton unlversalizaría años más tarde en la clásica versión de James Whale para la Universal. Y Gaumont, rival de Pathé, la copió literalmente cambiándole únicamente el título: **Le voleur invisible** (1910). Con idéntico criterio, Pathé devolvió la pelota a su contrincante, remedando su imitación en **Le cycliste invisible** (1912), pero dotando a su protagonista (un ladrón que puede hacerse invisible a voluntad) de un aparatoso medio de huida: una bicicleta. Durante décadas, el éxito de la versión americana ahuyentaría a otras cinematografías. El cine alemán volvería a las andadas con **El hombre invisible** (*Der Unsichtbare*; Raphael Nussbaum, 1963), pero se trataba más bien de un *thriller* a lo Mabuse, pasado por el tamiz de Edgar Wallace.

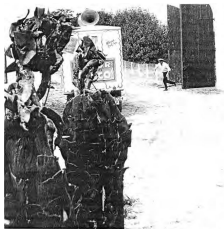
El gran cineasta ruso Eisenstein estuvo a punto de adaptar en 1930 otra de las novelas claves de Wells, *La guerra de los mundos* (1898), pero el proyecto se fue a pique pese al apoyo de la Paramount y tuvo que esperar más de veinte años hasta la clásica versión americana de Pal/Haskin. Más suerte tuvo *The Shape of Things to Come* (1933), que su autor consideraba piedra angular de toda su obra. Adaptada por el propio Wells, producida por Alexander Korda y dirigida por William Cameron Menzies, **La vida futura** (*Things to Come*, 1936) fue todo un espectáculo visual y un caustico alegato sobre la vanidad humana y de la ciencia. Y aunque sus previsibles predicciones y su moral reaccionaria puedan chocar enormemente hoy en día, siempre se recordarán con agrado los futuristas decorados que creó Vincent Korda, inspirado en Le Corbussier (tras descartarse sucesivamente a los pintores Leger y Moholy-Nagy), en especial la fantástica ciudad subterránea de Everytown de inconfundible estética *art decó*. La segunda colaboración de Wells para Korda, **The Man Who Could Work Miracles** (Lothar Mendes, 1936), basada en su breve relato *El*

hombre que podía hacer milagros (1899), utilizó similar trucaje visual que la anterior, pero al estar impregnada de humor da la impresión de ser más bien una reactualización de la ingenua magia ilusionista de Méliès.

El astrónomo, místico y escritor francés Camille Flammarion (1842-1925) fue otro ilustre precursor de la CF que atrajo también la atención de los primeros cineastas que cultivaron el género. Su relato *Omega: Los últimos días del mundo* (1880) sirvió de base a Abel Gance para su grandilocuente película catastrofista **Le fin du monde** (1930), cuyo único atractivo radicaba en sus espléndidos decorados, creados por Lazare Meerson.

Aunque no fue el primero en descubrir la existencia de mundos todavía por explorar, Arthur Conan Doyle (1859-1930) consiguió inaugurar todo un subgénero dedicado a este fascinante tema con su célebre novela *El mundo perdido* (1912), a la que siguió *La zona ponzoñosa* (1913) y los relatos *La máquina desintegradora* y *Cuando la Tierra lanzó alaridos* (1929), que prolongaron las aventuras del profesor Challenger. Adaptada varias veces por Hollywood, ninguna cinematografía europea se atrevió sin embargo con ella, prefiriendo en su lugar las aproximaciones de otros autores. Uno de los elegidos para ello fue el norteamericano Edgar Rice Burroughs (1875-1950), cuyas novelas *La tierra olvidada por el tiempo* (1924) y *Aventura en el centro de la Tierra* (1922) dieron lugar a la infantiloide trilogía británica **La tierra olvidada por el tiempo** (*The Land that Time Forgot*, 1975), **Viaje al mundo perdido** (*The People that Time Forgot*, 1977), secuela de la anterior, y **En el corazón de la Tierra** (*At the Core Earth's*, 1976), todas ellas dirigidas por el discreto Kevin Connor. Otro viaje al pasado más o menos remoto de nuestro planeta apareció asimismo en **The Lost Continent** (Michael Carreras, 1968), adaptación de la novela *Uncharted Seas* (1938), de Dennis Wheatley (1897-1977), a su vez inspirada en la clásica *Los náufragos de las tinieblas* (1907),

de William Hope Hodgson.



The Day of the Triffids

Si Wells fue el gran adelantado de la CF británica, el novelista y ensayista político George Orwell (nacido Eric Blair, 1903-1950) resultó ser uno de los más relevantes cultivadores de la sátira antiutópica «a lo Swift» surgidos en la isla durante el siglo XX. Su obra maestra *1984* (1948), presidida por el siniestro Hermano Mayor[3], una de las más aterradoras contribuciones al acervo moderno, predecía para esa fecha la sumisión definitiva de la humanidad a la férrea dictadura del poder, económica, física e incluso moral. Frente a la adaptación sombríamente fiel (de Nigel Kneale) que la televisión inglesa filmo en directo en 1954 con Peter Cushing de protagonista, ninguna de las dos versiones cinematográficas realizadas hasta la fecha, **1984** (Michael Anderson, 1956) y **1984** (*1984*; Michael Radford, 1984), hizo justicia al texto literario, limitándose a trivializar su contenido y rebajar sus atrevidas propuestas ideológicas.

Aunque la CF no contara en Inglaterra (ni en el resto de Europa) con la masiva difusión de las numerosas revistas que tanto contribuyeron a su éxito en Estados Unidos, hubo no obstante algunos escritores típicamente *pulp* que cultivaron el género con bastante éxito. Uno de los más destacados fue John Wyndham (1903-1969), que, aunque al principio (cuando se hacía llamar John Beynon) se le resistiera el éxito, acabó por convenirse en uno de los más leídos en la década de los cincuenta. Su polémica novela catastrofista *El día de los trífidos* (1951), en la mejor tradición científico-sociológica de Wells, fue adaptada por Philip Yordan para la ampulosa producción británica **The Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963), que escamoteó la pertinente profundización de las dos ideas básicas del texto: la ceguera generalizada causada por la lluvia de

meteoritos y la naturaleza misma de las plantas carnívoras procedentes del espacio que amenazan con destruirlo todo. Agravio que en nada remedió la serie televisiva en 6 episodios de 30 minutos **The Day of the Triffids** (Ken Hannam, 1981), que ofreció una versión todavía más simplista, apta para todos los públicos.

Mayor fortuna en la pantalla tuvo su inquietante novela *Los cuclillos de Midwich* (1957). Aunque no logre captar del todo el terror claustofóbico del libro, **Village of the Damned** (Wolf Rilla, 1960) es una interesante y contenida aproximación a Wyndham, que respeta su peculiar tono apocalíptico. Los superdotados niños albinos, de pelo rubio platino, ojos incandescentes y poderes telepáticos, idénticos entre sí, fueron sustituidos en el *remake* (más que secuela) **Children of the Damned** (Anton M. Leader. 1964) por un heterogéneo grupo procedente de países de lodos los continentes, aunque dotados de los mismos poderes sobrenaturales. Por el contrario, su relato *Random Quest* (1954) fue adaptado superficialmente por Ralph Thomas en la fallida **En busca del amor** (*Quest for Love*, 1971), que en ningún momento logra sacar provecho a la imaginativa idea de un mundo paralelo, tan bien expuesta en el libro.

Mucho más que las revistas *pulp*, lo que realmente impulsó la CF

británica en los años cincuenta fue la radio y la televisión. Un exitoso serial radiofónico de Charles Eric Maine, seudónimo de David MacIlwain (Liverpool, 1921), dio origen a **Spaceways** (1953), segunda incursión en el género del maestro del terror Terence Fisher, tras **Four Sided Triangle** (1953), con la que la Hammer se apuntaba tímidamente a un género en franca progresión. Ese mismo año Nigel Kneale obtenía un gran éxito con su célebre serial televisivo **The Quatermass Experiment** (BBC, 1953), que pronto sería llevado al cine por la Hammer (1955) e incluso tendría dos secuelas (1957 y 1967). Era el inicio de una larga serie (en la que participaron otras productoras inglesas como Amicus) de títulos consagrados al género, en su mayoría de bajo presupuesto y buena parte de ellos adaptados de escritores *pulp* anglosajones.

Así por ejemplo, las novelas de Maine *The Isotope Mart* (1954), *Escapement* (1956) y *La mente del señor Soames* (1959) dieron lugar, respectivamente, a **Timeslip** (Ken Hughes, 1956), **Escapement** (Montgomery Tully, 1957) y **The Mind of Mr. Soames** (Alan Cooke, 1969). Por su parte. Cornel Wilde filmó **Contaminación** (*No Blade of Grass*, 1970) a partir de la novela *The Death of Grass* (1956), de John Christopher, seudónimo de Samuel Youd (Lancastershire, 1922), cuya trilogía **The Tripods**
(1967-68)
serviría de base a una popular serie homónima de la televisión inglesa
(1984-85).
Mayor interés despertarían **The Night Caller** (John Gilling, 1965), basada en la novela de Frank R. Crisp (Durham, 1915), *The Night Callers* (1960), y **Night of the Big Heat** (Terence Fisher, 1967) adaptación de la novela homónima de John Lymington, seudónimo de John Newton Chance (Londres, 1911), en la que compartían cabecera de reparto Peter Cushing y Christopher Lee.

El prolífico Michael Moorcock (Londres, 1939), posiblemente el escritor inglés más famoso de las tres últimas décadas dentro del género fantástico, quedó defraudado cuando Robert Fuest adaptó su célebre novela *El programa final* (1968), porque consideraba que no había captado el espíritu del libro. No obstante, el producto resultante, **The Final Programme** (1974), es una bienintencionada

sátira sobre el mundo futuro que apenas desmerece al texto original. Quien tuvo la suerte de espaldas a la hora de ser adaptada al cine fue la veterana Doris Lessing (1919), a quien no se suele asociar con la CF pese a su serie en 5 volúmenes *Canopus in Argos: Archives*
(1979-83).
David Gladwell alteró profundamente su novela *Memorias de una superviviente* (1974) y el resultado fue la decepcionante **Memorias de una superviviente** (*Memoirs of a Survivor*, 1981), cuyo rotundo fracaso ni siquiera pudo frenar la presencia de Julie Christie.

Entre los escritores norteamericanos de CF a los que recurrió circunstancialmente la cinematografía inglesa no podían faltar los clásicos Murray Leinster (seudónimo de William F. Jenkins,
1896-1975),
Joseph Millard (1908), Ray Bradbury (1920) y Aigis Budrys (1931). La novela de Leinster *El asteroide lloroso* (1960) fue adaptada para el público juvenil en **The Terrornauts** (Montgomery Tully, 1967). La estupenda novela de Millard *The Gods Hate Kansas* (1964) fue destrozada por Freddie Francis en **They Came from beyond Space** (1967). De la extensa obra de Bradbury únicamente su novela *Fahrenheit 451* (1953) despertaría el interés de la cinematografía británica, que produjo en 1966 la versión de igual título, escrita y dirigida por François Truffaut, poco convincente pese a su gran presupuesto, a la hipnótica y repetitiva música de Herrmann y a los hallazgos visuales del director de fotografía Nicolas Roeg. En cuanto a Budrys, su sombría novela *¿Quién?* (1958) tuvo escasa fortuna en su rutinaria adaptación **La máscara de acero** (*Who*, 1974), de Jack Gold, reducida a una especie de *thriller* de espionaje.

Solaris

El cine soviético tampoco dio la espalda al nuevo género, aunque recurrió casi siempre a sus propios autores. Escritos bajo el influjo de Wells, los relatos utópicos *Aelita* (1922) y *El hiperboloide del ingeniero Garin* (1925), de Alexei Tolstoi

(1883-1945),
uno de los fundadores de la CF soviética, dieron lugar a las películas **Aelita** (*Aelita*; Jacob Protazanov, 1924), famosa por sus ingeniosos decorados constructivistas y la brillante interpretación de Julia Solntseva (futura esposa y continuadora de la magna obra de Dovjenko) en el papel de la bella reina de Marte, y **Giperboloid ingenera Garina** (Alexander Gintsburg, 1965), que alertaba acerca del peligro de las armas de aniquilación masiva.

El ingeniero naval y prolífico escritor Evgeny Ivanovich Zamiatin
(1884-1937)
fue el autor de la antiutopía *Nosotros* (1921), que tanto influyó en Huxley y Orwell. Su adaptación a la pantalla, que iba a llamarse «La casa de cristal», fue otro proyecto de Eisenstein que no llegó a materializarse, cosa nada sorprendente ya que la pesadillesca novela corta nunca llegó a publicarse en la Unión Soviética a causa de su desasosegante predicción de un futuro totalitario en el que todo estaría controlado. Hijo de un contable polaco exilado a Siberia durante la revolución de 1863, Aleksander Stepanóvich Grin
(1880-1932)
fue marinero, buscador de oro y soldado del Ejército Rojo. Bajo la influencia de Poe, Stevenson y Conrad, Grin comenzó su carrera literaria en 1906, publicando dos años después su primer libro de relatos, del que está extraído el que dio origen a la película yugoslava **Izbavitelj** («La rata salvadora»; Krsto Papic, 1977), una alegoría antitotalitarista acerca de una invasión de ratas, susceptibles de adoptar la forma humana, que obtuvo ese mismo año el gran premio en el Festival de CF de Trieste.

La novela de anticipación más popular en la URSS después de la Segunda Guerra Mundial fue *Andrómeda* (1957), del paleontólogo y novelista Ivan Antonovich Yefrémov
(1907-1972),
junto a Stanislaw Lem el mayor exponente de la CF literaria en la Europa del Este. Este interesante retrato futurista del cosmos, ambientado en el año 2850, cuando el ideal del comunismo ha sido ya implantado en todo el mundo e incluso se ha extendido a otros planetas de nuestra galaxia, fue torpemente reconstruido en la académica película soviética **Tumannost Andromedy** («La

nebulosa Andrómeda»; Evgeny Sherstobitov, 1967), cuyos farragosos diálogos y declamatoria interpretación echan a perder el fuerte contenido crítico de la novela.

Los más destacados y premiados autores soviéticos nacidos después de la revolución de Octubre fueron los hermanos Arkadi (1925-1991)
y Boris Strugatski (1931), este último notable astrónomo. Su relato *El hotel del alpinista muerto* (1970) sirvió de base al cineasta estonio Grigori Kramarov para su inquietante *thriller* detectivesco **Otel** «**U Pogibshchego alpinista**» (1979), ambientado en las aisladas montañas de Kazakstán próximas a China, habitadas por gente que parece de otro mundo. Publicado también en la revista soviética *Aurora*, su más célebre relato (que, según Lem, «*rebasa el canon establecido por H. G Wells y trasciende la CF*») fue *Piknik na obochine* («Picnic al borde de la carretera», 1972), que mostraba el primer contacto (nocivo) con una supercivilización alienígena (cuya basura poluciona las carreteras de la Tierra) a la vez que subvertía muchos de los supuestos y clichés de la ficción utópica. Andrei Tarkovski lo recreó a su manera en **Stalker** (*Stalker*, 1980), inventándose una misteriosa Zona prohibida, en el interior de un país innominado, una especie de hediondo basurero de desechos industriales «a lo Chernóbil» a través del cual el cazador al acecho que da título a la película debe guiar a un escritor y a un científico hasta alcanzar su Edén: la Sala en donde se pueden materializar todos los sueños.

Stalker

Otros dos escritores eslavos que destacaron en el género fueron el checo Karel Capek
(1890-1938)
y el polaco Stanislaw Lem (1921). El primero inventó la palabra «robot» (en checo, «trabajo forzado, ímprobo») en su célebre drama *R. U. R.*
(Robots Universales Rossum, 1920), donde imagina una caótica revuelta de siervos mecánicos, que atrajo la atención de los surrealistas (Artaud estuvo a punto de representarlo en París en

1924) y no tardó en ser llevado al cine. En la primera adaptación, **Gibel sensaty** («Sensación de pérdida», 1935), dirigida por el soviético Aleksander Andreievsky, la burguesía crea un ejército de trabajadores mecánicos, carentes de sentimientos y guiados por sonidos, para acabar con el proletariado. Similar tema desarrollaría la película francesa **Travailleurs sans âme** (1935), de Harry Piel. El relato de Capek *Krakatit* (1924), fábula moral sobre el descubrimiento de un nuevo explosivo y admonición contra el mal uso de la energía atómica, fue llevado a las pantallas por dos veces por el checo Otakar Vavra: **Krakatit** (1948) y **Cerne slunce** («El sol negro», 1979). Y su pieza teatral *Bilá nemoc* («La enfermedad blanca», 1937) la adaptó al cine Hugo Haas ese mismo año, llevándose la película consigo a Estados Unidos cuando la invasión nazi e instalándose en Hollywood hasta convertirse en uno de los reyes de la serie B.

El polaco Stanislaw Lem (1921) es sin duda el más famoso escritor de CF en lengua no inglesa de la segunda mitad del siglo XX. y su imaginativa obra, que sobrepasa los estrechos límites del género, ha servido repetidamente de inspiración al cine. Su novela *Los astronautas* (1951), fechada en 1970 y ambientada en Siberia, sirvió de base a la grandilocuente coproducción entre Polonia y Alemania del Este **Der schweigende stern / Milczaca gwiazda** («La estrella silenciosa»; Kurt Maetzig, 1960), de un pacifismo excesivamente moralizante. Su más famosa novela, *Solaris* (1961), admirable parábola sobre el antropomorfismo en la que unos astronautas desembarcan en un enigmático planeta en donde se reencarnan sus sueños y pesadillas, fue llevada al cine por Andrei Tarkovski diez años después, logrando un clásico de la CF soviética, **Solaris** (*Solaris*, 1972), perfectamente equiparable al film de Kubrick **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968), Otra novela de Lem. *La investigación* (1959), daría pie a la ingeniosa coproducción polaco-soviética **Test pilota Pirxa** («El juicio al piloto Pirx», 1978), de Marek Piestrak, ganadora del Asteroide Dorado del Festival de Trieste.

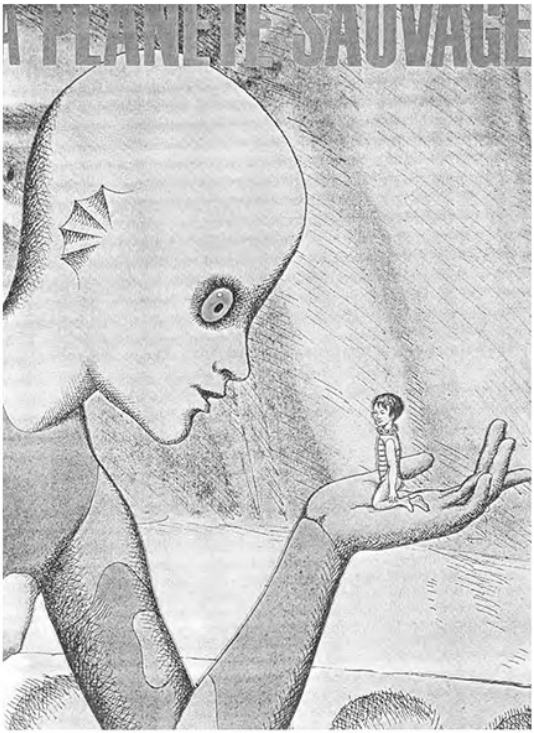
En la cinematografía italiana, tan poco propicia al género, tuvieron no obstante cierto eco algunos escritores *pulp* de origen americano como Richard Matheson (1926) o Robert Sheckley (1926). La Hammer adquirió en 1957 los derechos cinematográficos

de la celebérrima novela de Matheson *Soy leyenda* (1954), y encargó el guión al propio autor. Pero el proyecto fue vendido a otra productora y cuando se llevó a cabo, se rodaron dos versiones del mismo guión con idéntico intérprete: Vincent Price. Sidney Salkov dirigió la versión americana. **Last Man on Earth** (1963), y Ubaldo Ragona la italiana, **uomo della Terra**
L'ultimo
(1964), pero ninguna de ellas logró trasladar el inconfundible estilo de Matheson, reduciendo su densa y polémica obra a una maniquea parada de monstruos En cuanto a Sheckley, su primerizo relato *La séptima víctima* (1954) fue lamentablemente desaprovechado por Elio Petri en **La víctima n.º 10** (*La decima vittima*, 1965), al transformarlo en una desangelada sátira sobre el arriesgado juego de la seducción en una hipotética sociedad futura en la que todos disfrutan de licencia para matar, lo que le da pie a todo un atosigante despliegue de moda y vestuario *Pop art* muy propio de los sesenta, además de continuos guiños al cómic.

El planeta salvaje

Para terminar, habría que citar a algunos escritores europeos, tal vez de menos renombre que los citados, pero cuya obra tuvo especial incidencia en cinematografías tan rabiosamente nacionalistas como la francesa o la alemana. Entre los colegas franceses, citaría a Jean-Louis Bouquet
(1900-1978),
autor del guión original de **La cité foudroyée** (Luitz Morat, 1924), film muy elogiado por Alain Resnais, o Stefan Wul (seudónimo de Pierre Pairault, 1922), cuyas novelas *Oms en série* (1957) y *de Perdida*
L'orphelin
(1958) dieron lugar, respectivamente, a los imaginativos largometrajes de dibujos animados **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1973) y **Los amos del tiempo** (*Les maîtres du temps*, 1982),

producidos por Francia (a medias con Checoslovaquia y Suiza) y dirigidos por René Laloux. Tampoco podía faltar el alemán Bernhard Kellerman
(1879-1951),
cuya novela *Der tunnel* (1913) inspiró la fantasía de Kurt Bernhardt **Der tunnel** (1933), o el checo Alfred Kubin
(1877-1959),
cuya clásica novela *La otra parte* (1909) sería adaptada libremente por Johannes Schaaf para **La ciudad de la libertad** (*Traumstadt*, 1973).



Tradizioari jarraituz, animazioagenero xhetzat hartzen dute,haurrei soilik zuzendutakoa,nahiz eta kasu jakin honetan-zientzi fikzioa, alegiaistorioakjende helduarizuzendutakoak diren oro har.Europako generaoaren animazio-zinemak inoiz ez du izan industria sendorik, ez eta produkzio handirik ere. Sortutako filmal zenbait errealizadore eta animatzaileren ahalegin pertsonalari zor zaizkio.

Marcianos animados

Joxean Muñoz

Antes de que los robots y los marcianos llegaran a las pantallas —¿acaso no eran (no son) muñecos animados?—, el cine se anunciaba como un espectáculo de feria, que ofrecía tanto «dibujos animados» como «fotografías animadas». Las fotografías animadas terminaron conquistando las salas de teatro, crearon su propio Olimpo y alcanzaron el prestigio de *madame* La Cultura. Los muñecos y dibujos animados, en cambio, se quedaron en las barracas infantiles, condenados por todo un siglo a luchar contra la etiqueta *sub* y su clasificación como género infantil. Suponiendo que la animación sea efectivamente un género, su colisión con otro género, la ciencia-ficción, ¿daría lugar a un subgénero, a un subsubgénero o a un meteorito?

Yo quería hablarles de meteoritos. De estrellas fugaces. de colas de fuego en un firmamento, por lo demás, bastante oscuro. Describiré un universo disperso, en el que encontrarán muchos agujeros negros (una de las consecuencias de ser un género *sub*: documentos que no se recogen, filmes que no se conservan, obras que no se distribuyen, esta increíble tendencia a la invisibilidad), para reivindicar la existencia de una cinematografía europea de largometrajes de animación, incluso en ciencia-ficción.

También en Europa existen marcianos. Hay mutantes en la animación europea. Tal vez porque todos los seres animados son, en principio, mutantes. Son extraños híbridos de animal y humano, de animal y lenguaje. Sean conejos, ratones o mascotas virtuales, para ellos todo es posible: el salto permanente en el tiempo y el espacio, el desafío a las leyes de la naturaleza, la creación de mundos y universos, la paradoja, la inmortalidad y la transformación. En la frenética ley del *cartoon*, los seres animados se rompen, se descoyuntan, desaparecen, se hinchan y se aplastan, sin sufrir daño. Pasan de una diligencia a una nave espacial en un fotograma. Para

saltar en el tiempo, para viajar al espacio, no necesitan cobijarse bajo la etiqueta «ciencia-ficción». Los dibujos animados tienden a mutar permanentemente de género.

Que el arma de la malvada bruja de **Kirikou et la sorcière** (Michel Ocelot, 1998) sea un robot no convierte este hermoso cuento africano en una historia de ciencia-ficción. Un viaje en el tiempo, de la Barcelona preolímpica a la época de los almogávares, no convierte **Despertaferro** (Jordi Amorós, 1990) en un film futurista. Que Melonia, en la deliciosa versión de *La tempestad* de Shakespeare —**Resan till Melonia** (1989)—, se vea amenazada por una isla hiperindustrializada, es un salto temporal para el que no es necesario recurrir a la coartada del género.

Toda esa libertad a cambio de una severa limitación: mantenerse dentro del «género infantil». Los dibujos animados se han dirigido a los niños, a los muy niños, para, desde ahí, acceder a un público familiar, cuando, tradicionalmente, el público más joven de la ciencia-ficción era el de los adolescentes. El dibujo animado infantil se ha quedado en el campo, se aprovisiona en las granjas. Pero hoy, la granja está llena de bichos virtuales, especies mutantes, *Pokemones* clónicos. La franja de edad del público de ciencia-ficción ha bajado drásticamente. Y es que el mundo de los niños, hoy (su realidad, su granja y sus mascotas), ya es ciencia-ficción.

La ciencia-ficción, surgida del miedo y de la fascinación por la tecnología, es el espejo de un siglo que nació con la maquinización del mundo y termina en plena fase de mutación del cuerpo humano. En la era de la biomedicina y la ingeniería genética, el límite entre el interior y exterior del cuerpo, entre lo orgánico y lo inorgánico, desaparece. Pronto, a base de implantes y prótesis, todos seremos, en alguna medida, mutantes, es decir, muñecos animados.

Meteoritos

El panorama de la animación europea de ciencia-ficción es un recuento de obras aisladas, obras de autor, yo diría que de

autor suicida. En Europa, cada largometraje de animación es una apuesta incierta, una aventura casi desesperada por hacerse visible en un universo dominado por los imperios audiovisuales. Son ellos, los Disneys, los Warners, los Fox, los Dreamworks y las lanzaderas japonesas, los que controlan la biosfera audiovisual. Bajo su dominio, se han definido dos polos magnéticos: la televisión y el parque temático. El modelo Disney de largometraje de animación se basa en un producto de alta calidad y altos costes, un producto «bandera» lanzado internacionalmente, que renueva su público cada pocos años. Con una vida comercial mucho más larga, en general, que el cine de imagen real, los largometrajes de animación generan beneficios en los derivados comerciales, aplicaciones, franquicias, juguetes y parques temáticos. Por otro lado, el polo magnético de la televisión ha generado una lógica de productos baratos, fabricados en cadena, con una drástica minimización de costes y de riesgos, en una lógica de fabricación y comercialización a escala planetaria, buscando siempre la mano de obra más barata, vendiendo millones de veces a un precio mínimo.

Entre la superproducción de lujo, la fabricación en cadena y el videojuego, a la animación europea le ha quedado un terreno mínimo e incierto. Un lugar privilegiado, en lo que se refiere a la innovación, al terreno —fértil—, del cortometraje, a la nómina de autores creadores. Es un panorama de artesanos, trabajando en condiciones a menudo heroicas, sin un soporte industrial sólido. En cambio, el largometraje requiere una industria y, en Europa, más que una respuesta madura de la industria audiovisual, los largometrajes han sido, a menudo, la excusa, el motor y el impulso para levantar las bases de una industria y penetrar, así, en la enrarecida atmósfera audiovisual del planeta.

Un dato para resumir el panorama: entre los años cincuenta y noventa se producen sólo ciento cincuenta largometrajes de animación en todo el mundo. Da una idea de la dificultad de la aventura. Escojamos únicamente las de producción europea, y de ellas, las de ciencia-ficción. Son, evidentemente, productos aislados. Son, decíamos antes, meteoritos, algunos de ellos, inolvidables. Aunque no podamos hablar de una sólida industria europea de la animación, podemos hablar de obras sólidas, que no merecen ser olvidadas. Cuidado: los imperios contraatacan también en el terreno

de la memoria.

Submarinos

La apuesta por la animación de
ciencia-ficción
y la apuesta por romper la barrera del género infantil han estado íntimamente ligadas. Los primeros largometrajes de
ciencia-ficción
rompen la etiqueta de lo infantil, para dirigirse a públicos juveniles o adultos. La aventura es doble: crear mundos absolutamente nuevos con una (endémica) escasez de recursos y romper con la condena de lo escolar. Son filmes de autor, de aventurero, de francotirador. Lo mismo ocurre en la historieta europea, que desde los 60 abre una línea de publicaciones para adultos, asumiendo nuevos riesgos narrativos, formales o temáticos. Esa explosión de la historieta para adultos estuvo íntimamente ligada (*Barbarella, Jodelle, Valentina*…) a la ciencia-ficción. Volveremos a ese paralelismo.

En la década de los 50, en Praga, Karel Zeman recrea el mundo de Verne, en una obra mutante entre la imagen real y la imagen animada. En sus filmes, la combinación de imagen real e imagen dibujada provoca una intensa sensación de extrañeza. Evocan un tiempo fuera del tiempo: intentos antiguos de recrear el futuro. Pero Zeman es objeto de otro articulo, por lo que me paso a un
Big-Bang
llamado *Pop*.

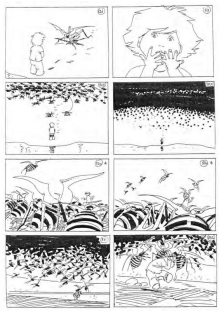
Pop es el movimiento cultural que llevó a Mickey Mouse al Museo, el que puso de moda los cómics y los posters, el grafismo y el diseño, la naturaleza amable y la ciencia-ficción, la juventud y los Beatles. **El submarino amarillo** (*Yellow Submarine*, 1968), el film de George Dunning para la mitología Beatle, es fruto de esa explosión. **El submarino amarillo** es un verdadero compendio de los recursos gráficos del *pop*, un alarde de diseño y de imaginación, sujeto por un leve hilo argumental y un puñado de canciones. El viejo director de la Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pepper obtiene la ayuda de los Beatles para combatir a los Blue Meanies, seres negativos, organizados militarmente, que tienen prohibida la palabra «sí» y odian la música. Los Beatles restituyen la alegría, el color y la música en Pepperland.

Es un producto para jóvenes, un film plásticamente diferente, fuera del *canon* de la animación comercial al uso. Arropado por la música Beatle, **El submarino amarillo** abre una vía para una animación no infantil y no infantiloide.

Ese mismo año, 1968, y también en la onda expansiva del
Big-Bang
cultural del *pop*, aunque en una línea más critica y más ácida, Bruno Bozzetto, un nombre fundamental en la animación italiana y europea, intenta la aventura con **Vip, mio fratello superuomo**. Con un grafismo depurado y muy eficaz, destilado del *fumetto* o tebeo y de los mejores *cartoons*, **Vip, mio fratello superuomo** cuenta la historia de Minivip, el más débil de los superhombres. Fruto del matrimonio del último de la estirpe de los superhombres con una cajera de supermercado, Minivip vive acomplejado por su debilidad y abrumado por la figura de su hermano Supervip, el perfecto superhéroe. En un naufragio, Minivip conoce a una

muchacha, una preciosa antropóloga oculta bajo un disfraz de león. La pareja cae en las garras de Happy-Betty, dueña de la cadena de supermercados HB, que ha desarrollado una terrible arma: proyectiles que se incrustan en la cabeza de las personas, forzándoles a comprar únicamente en sus supermercados. En su lucha contra HB, Minivip descubrirá su propio heroísmo y el amor de la chica-león.

Bien arropada por una banda sonora graciosa e inteligente, la película va ganando progresivamente en interés, ritmo y plasticidad. El mundo delirante de Happy-Betty, contado a ritmo de anuncios publicitarios, es desternillante. Al cabo de treinta y dos años, esta divertida sátira de la publicidad y el *marketing* conserva su humor, su acidez y su capacidad de sorprender.



Storyboard de Moebius
para **Los amos del tiempo**

El film sigue vivo pero, lamentablemente, la película, la emulsión, no. Hoy es imposible programar en cine **Vip, mio fratello superuomo**, ya que resulta imposible encontrar una copia cinematográfica. Se han perdido, se han destruido. Y hablamos de una película que, en su día, fue bien acogida por el publico, una obra de Bozzetto, un nombre clave en la animación italiana y europea. Señalo la anécdota porque revela el desinterés por la animación europea, por su conservación y difusión. Y porque explica la impunidad con que la Fox ha presentado **Titán A. E.** (*Titan A. E.*, 2000) como la primera película de
ciencia-ficción
en dibujos animados, casi treinta años después de Laloux, más de diez años desde la aparición del fenómeno **Akira** (*Akira*, 1988). Da la sensación de que la animación continúa siendo una cinematografía relegada a la inexistencia, un patrimonio mutante,

un cine infantil y algo tonto, no totalmente cine, un subgénero del cine, o un subsubgénero. Un meteorito.

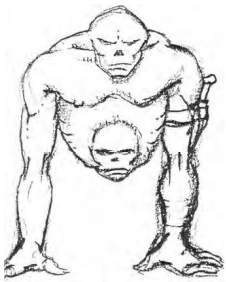
Laloux

René Laloux es, probablemente (con Karel Zeman), el nombre más importante de la CF europea en animación. Sus tres largometrajes son filmes para adultos, y los tres se inscriben, claramente, en lo que Moebius llamaba «*la quincallería conceptual y tecnológica del género*». Las tres surgen, además, en estrecha colaboración con autores de la talla de Topor, Caza o el mismo Moebius.

René Laloux, autor de varios cortometrajes, enrola en la aventura de su primer largometraje a Roland Topor, reconocido por su trabajo gráfico en una línea de humor negro, cercana al gusto surrealista, con una asombrosa capacidad de ternura y de crueldad. Juntos adaptan un relato de Stefan Wul, uno de los autores más sobresalientes en la
ciencia-ficción
francófona. El resultado es **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1973), uno de los filmes emblemáticos de la animación europea. Unos seres fantásticos y muy desarrollados, los Draag, utilizan como mascotas a unos seres llamados Oms («hombres»), que trajeron de un lejano planeta llamado Tierra. No les reconocen otro derecho que el de ser objeto de sus juegos. Reducidos a la condición de animalitos domésticos, los Oms viven en un estado primitivo, hasta que uno de ellos, llamado Terr, roba la fuente de conocimiento de los Draag y alienta la revuelta entre los Oms, los humanos, por su dignidad perdida.

El planeta salvaje, marcado por la fascinante impronta del universo toporiano, recibió el Premio Especial del Jurado en el XXVI Festival de Cannes. Se reconocía, así, el cine europeo de animación, se señalaba la belleza de los meteoritos, se alentaba la labor de los francotiradores. No fue suficiente para asegurar la continuidad de una cinematografía para adultos en animación. Pasaron casi diez años hasta que Laloux pudo terminar su segunda película, **Los amos del tiempo** (*Les maîtres du temps*, 1981) en colaboración, esta vez, con Moebius. Fue, en principio, un proyecto

de serie de televisión, dio lugar a un largometraje con momentos espléndidos y terminó difundiéndose en salas y en televisión, fragmentado en capítulos de media hora.



Boceto de Phillipe **Caza para Gandahar**

Basada en otra novela (*de Perdida L'orphelin*) de S. Wul, **Los amos del tiempo** es una gran paradoja temporal. Un hombre muere en el planeta Perdida, dejando a su hijo Piel en contacto radiofónico con su amigo Jaffar, un mercenario del espacio, que transporta en su nave a una pareja de príncipes, destronados en un golpe de Estado, que huyen con un cuantioso tesoro. Al escuchar la llamada de auxilio, Jaffar recaba la ayuda de Silvad, un viejo aventurero del espacio, y pone rumbo a Perdida. Pero en su viaje sufrirán el sabotaje del príncipe, decidido a eliminar al niño que puede truncar su huida, el ataque de los esbirros de Perdida, atraídos por el tesoro real, una espantosa tormenta magnética… Jaffar y Silvad se despiertan en una nave-hospital de los Amos del Tiempo, que colonizan el tiempo de los diversos planetas. Jaffar entiende allí que el agonizante Silvad y Piel son la misma persona, que los Amos del Tiempo han urdido una paradoja temporal que ha llevado a un viejo aventurero a salvar al niño que una vez fue en Perdida.

Ilustración de Phillipe Caza

Cinco años más tarde, Laloux presenta **Gandahar** (1986), inspirado en una novela de Andrevon, esta vez con la colaboración de Phillipe Caza, otro prestigioso autor de historieta para adultos. Aunque el proyecto fuera anterior a **Los amos del tiempo, Gandahar** se terminó y se estrenó más tarde, al cabo de una larga y difícil producción, Gandahar es un paraíso regido por mujeres, perdido en el tiempo y en el espacio. Sufre la amenaza de Metamorphe, un cerebro artificial que crece sin control, poniendo en peligro el equilibrio de Jasper, la bella ciudad de Gandahar. Metamorphe obtiene energía de los seres vivos, a los que convierte en batallones sonámbulos y destructores. Una pareja heroica (Sylvain y Arielle) se enfrenta a la amenaza de Metamorphe, combatiéndolo desde el futuro.

Hablar de Laloux, de lo que consiguió y lo que esbozó, nos llevaría todo el artículo. Reseñaríamos su fascinación por la paradoja temporal, por la creación de universos fascinantes, mágicamente sexuales, por su convicción de que hablar del futuro permite reflexionar mejor sobre el presente. Destacaríamos su defensa de la lentitud y la quietud como elementos fundamentales en ese arte del movimiento que es la animación. Y, sobre todo, su vinculación a la narración dibujada, a la historieta.

Gwen, le livre de sable

Basándose en escritores prestigiosos, busca siempre la colaboración de un creador gráfico. Topor, el más onírico, Moebius, también llamado Giraud y Gir, una de las referencias fundamentales de la
ciencia-ficción
gráfica, un enamorado, en sus propias palabras, de la mutación, y Caza, un hombre que ha desarrollado la faceta más personal de su carrera en la ciencia-ficción. La relación tebeo-animación es una constante, casi una relación familiar. Laloux busca para sus

aventuras el apoyo de gente que dibuja como adulto para un público adulto. Que Laloux sólo haya podido realizar tres largometrajes revela, sin embargo, la fragilidad de la industria europea de animación.

Ha habido más intentos, fundamentalmente en Francia. **Chronopolis** (1982), de Piotr Kamler, o **Gwen, le livre de sable** (1984), de Jean-François Laguionie (1984), son dos buenos ejemplos de esta línea de continuidad en el cine para adultos. **Chronopolis** es una ciudad celeste, donde se destila el tiempo, un mundo anclado en un ritual sin fin, contado a través de marionetas, en lo que fue el primer largometraje de
ciencia-ficción
con muñecos. Los habitantes de ese mundo empeñado en la captura del tiempo sueñan con un cataclismo que les libere de la monotonía de la inmortalidad. El cataclismo llega en la figura de un alpinista, felizmente o, quién sabe, fatalmente extraviado. **Gwen, le livre de sable** transcurre en un desierto, donde todavía se recuerda la huida de los últimos dioses, que dejaron tras de sí, en algún lugar, entre la arena, un monstruo que espera anhelante su regreso. Roseline, la más anciana de la tribu, acompañada por una muchacha.

Gwen, encuentra unas ruinas perdidas y, allí, un libro olvidado por los dioses, un catálogo comercial. Un libro enigmático que da pie a muy diversas interpretaciones.

Pese a sus valores plásticos y probablemente también a causa de sus debilidades narrativas, tanto **Chronopolis** como **Gwen, le livre de sable** tuvieron una tibia distribución y una acogida más bien fría. En una línea más comercial y más «gamberra», el dibujante y animador
Jean-Paul
Picha terminó en 1986 su film **Le**
Big-Bang
, con guerras mundiales de fondo, enfrentando a las superpotencias entre si y a los hombres con las mujeres. Éstas, concentradas en Vaginia, crean un arma definitiva, el
Big-Mama.
Fred, un pobre hombre, se ve obligado a intentar la negociación, pero se enamora de una monada llamada Liberty. El romance no hará sino complicar las cosas y todo terminará en la destrucción

total del planeta, mientras en una encantadora isla Fred y Liberty prueban su propia manera de llegar al
Big-Bang.

Chronopolis

También trata del Big-Bang, del definitivo estallido nuclear, una delicada película de Jimmy Murakami, **Cuando el viento sopla** (*When the Wind Blows*, 1986), en la que narra la historia de una pareja de jubilados que, ante el riesgo de una guerra nuclear, construye su refugio. Sobreviven al desastre, pero tras agotar sus reservas comprenden que van a morir y, con ellos, el sueño de un mundo todavía humano. Combinando dibujos animados tradicionales, imágenes de síntesis e imágenes reales. **Cuando el viento sopla** cuenta una historia dramática, de origen teatral, en el marco reducido de un refugio blindado y dos personajes. Y todos sus sueños.

¿Niños?

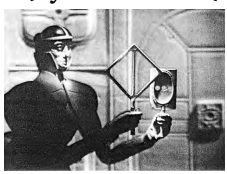
Alguien se preguntará dónde están los niños. Los dejamos jugando a los vaqueros, con todos los animalitos de la granja. Hasta que llegó Buzz Lightyear, «el héroe del espacio». Arrinconó a todos los demás juguetes gracias a su realismo, a su magia, a sus maravillosas capacidades. Véanlo en **Toy Story** (*Toy Story*, 1995).

Algo parecido ocurrió con Skywalker. **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976) revolucionó el cuarto de los juguetes audiovisuales. A mediados de los ochenta, en una lista de las películas más taquilleras de la historia, los primeros lugares estaban copados por películas vinculadas a la
ciencia-ficción
—**E. T.** (*E. T.*, 1982), la trilogía de **La guerra de las galaxias**, etc. —. Recurriendo a las prótesis de realidades virtuales, la imagen real había conseguido superar la demarcación entre lo posible y lo

imposible. El cine de imagen real accede a la maravilla de la mutación. ¿Era el fin del dibujo animado? Los japoneses demostraron que no.

La animación, como el cómic japonés, no es un producto dirigido exclusivamente a los niños. Junto a la estética ingenuista y simple de **Heidi** está el mundo tenebroso de **Akira**. Muy cerca de los dominios de Astroboy se encuentra el inhumano planeta Tierra de **Ghost in the Shell** (1995). Pero estamos en Europa y hemos prometido hablar de niños.

Desde mediados de los años 80, estimulada por la aparición de las televisiones privadas, la industria europea de animación intenta un nuevo despegue. **Asterix, Lucky Luke, Tintín**, etc., explotan la fama internacional de los personajes de tebeos. La
ciencia-ficción
se admite ya como un género más, incluso para los niños, al tiempo que el público de las películas y productos de animación se amplía a los adolescentes y a los jóvenes. Los filmes de esta década y media se dirigen de nuevo a los niños y al público familiar, incluso los de ciencia-ficción. No se trata ya de intentar eludir el mercado tradicional de los dibujos animados, sino de intentar competir dentro de él. A menudo, son productos híbridos, con estreno en sala, pero con una estructura que permita un despiece fácil para serie televisiva. Las producciones de Jean Image para la televisión francesa, **Pluck, naufrages de**
l'espace
(1978) y **Selenites** (1982), son un buen ejemplo.



Chronopolis

La estructura vacilante del relato no siempre se debe a los amaños de un productor más o menos hábil, sino que es fruto de los avatares de la producción, intentando abrir una brecha en el estrecho marco de la animación. La difusión vendrá vía televisión, las posibilidades financieras, vía cinematografía. Algunos productos se resienten de esa estructura anfibia que pretende, al mismo tiempo, responder a la fragmentación televisiva y a la demanda de

unidad narrativa del largometraje. Otros pueden caer en el peligro de un didactismo bienpensante, intentando competir con los modelos imperiales desde lo «pedagógicamente correcto». Pero, poco a poco, unos y otros han ido desbrozando el camino para una (pequeña) industria de la animación. Es decir, para una pequeña posibilidad de animación comercial europea. Y española.

El cine español se cuece en Madrid, la animación, en la periferia. Los largometrajes de animación surgen, fundamentalmente, en el País Vasco y Cataluña (y, ahora, Valencia y Galicia), es decir, en las comunidades con una lengua propia, una televisión propia, un gobierno propio, instituciones destinadas a proteger la diferencia y, si es necesario, a estimularla. Pese a sus errabundas políticas culturales, han favorecido el asentamiento de cinematografías tozudas, empeñadas en sobrevivir a la concentración industrial y a la lógica de los grandes mercados.

Las películas surgidas en esa situación se lanzan a la aventura del cine sin apenas protección, intentando, como dijimos antes, asegurar la pervivencia de los talleres artesanos de animación, que de otra manera se verían condenados al trabajo subsidiario, a proporcionar mano de obra barata para las grandes potencias de la biosfera audiovisual.

Curiosamente, muchas de esas películas son de ciencia-ficción. En 1989 se presenta **Peraustrinia 2004**, un film dirigido por Ángel García, con la ayuda de las instituciones y televisiones catalanas. Cuenta la historia de Peraustrinia, una ciudad regida por la razón y la ciencia, donde Tristán, un muchacho de diecisiete años con una inteligencia excepcional, ha desarrollado un sistema de predicción casi perfecto. Pueden prever cuándo lloverá, cuánto durará la lluvia o el momento en que una determinada persona sufrirá un ataque al corazón. A medida que su sistema se perfecciona, el reino de Peraustrinia cae en la desidia y el aburrimiento. Por su culpa, el reino del azar agoniza y el mundo de los humanos se encamina irremisiblemente hacia la destrucción.

Juego de niños

Excesivamente bienintencionado, lastrado por una animación a veces demasiado rígida, es un film con muy buenos momentos, una aventura salvada con mucha dignidad, pese a la precariedad de medios que caracteriza al cine de animación en el Estado Español.

En Euskadi, los primeros equipos de animación surgen en la década de los ochenta y, desde entonces, han generado casi una decena de largometrajes, de muy diversos tonos, temas y estilos. **Megasonikoak / Megasónicos** (Javier González de la Fuente, José Martínez Montes, 1997) es el primero en 3D, y el primero de ciencia-ficción. Narra la aventura de unos amigos que, a bordo de su nave espacial, recorren el universo buscando la música, que unos seres malignos han prohibido y quieren erradicar para siempre. La génesis de **Megasonikoak / Megasónicos** es, en sí misma, una aventura, un buen reflejo del espíritu kamikaze de los profesionales de la animación. Comienza como una prueba, al principio casi privada, que se va conviniendo en un piloto para serie de animación y va creciendo hasta descubrirse largometraje. Un trabajo muy meritorio, pero que se queda a medio camino, debilitado por su débil estructura de guión. Sólo dos años más tarde surge **Ameisen lapurra / El ladrón de sueños** (Ángel Alonso, 1999), otra aventura, un film de animación en 3D, el primer producto de la productora guipuzcoana Dibulitoon, uno de los nombres a retener para la próxima historia de la animación CF. Pese a la rigidez de los

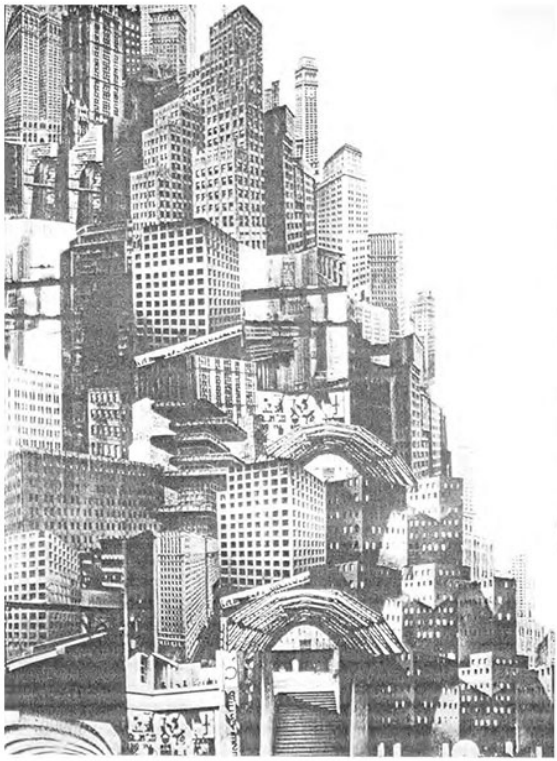
diálogos y la limitación de presupuesto, Ángel Alonso demuestra en esta primera película una poderosa imaginación plástica. Hay momentos fascinantes, que invitan a apostar por un autor ambicioso, embarcado ahora en un mediometraje de ciencia-ficción, rodado con actores en entornos generados por síntesis.

Otro nombre importante en la animación española es Pablo Lloréns. Sus cortometrajes destilan un perverso encanto *naïf*, muy bien adecuados a sus muñecos de plastilina. Con **Juego de niños** (1999) lleva su mundo de plastilina al largometraje. Hay mucho Lloréns en esa película, pero un guión de aliento insuficiente descubre su origen corto, su objetivo original de servir como piloto para serie televisiva, transformado después, a última hora, en un largometraje.

Goomer (José Luis Feito, Carlos Varela, 1999), en una línea de animación más tradicional, utiliza el reclamo de un conocido personaje de tebeo. La película se queda a medio camino entre la *sitcom* y el largometraje de ciencia-ficción, en un tono de humor gamberro, pero los autores demuestran su oficio en un producto de humor comercial y sin pretensiones, que avanza en la línea de consolidar y asentar las bases de una industria. Poco a poco, está surgiendo un sólido plantel de realizadores, productores, guionistas y animadores, Ahora es posible pensar que también para la animación existe un futuro, por muy incierto, por muy mutante que sea.

La animación europea asoma ya en nuestras carteleras, empieza a existir, los meteoritos caen cada vez con más frecuencia.

Esperamos una lluvia de estrellas en los próximos años.



Geroaren bere irudipen anitzetan, zientzi fikziozko zinema bi alorretan kontzentratu da iraganari buruz dauden aldaketak aurkezteko garaian: ingeniaritza eta arkitektura eta makina berri eta hiri berriak 20. hamarkadako Alemaniako zinemaz geroztik, izeaburu enblematikoeno ***Metropolis*** *duena. Europako zinemak bere fotogrametan geroko hainbat hiri aurkeztu ditu.*

Vista de la ciudad del futuro desde el pasado

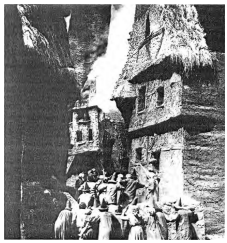
Jorge Gorostiza

Una de las más fascinantes posibilidades del cine es la que le permite proponer visiones de nuestro futuro. El análisis de esas propuestas sirve para comparar aspectos formales entre la realidad actual y lo planteado en su momento, y además estudiar aspectos de aquel pasado, observando cuál era la visión que se tenía de la actualidad cuando se hicieron aquellas propuestas. No se debe olvidar que una obra de
ciencia-ficción
expresa más aspectos de su propio presente que del futuro.

El cine de este género siempre ha planteado sus innovaciones sobre todo en dos disciplinas: la Ingeniería —«inventando» nuevas máquinas, naves e ingenios— y la Arquitectura, donde se incorporan esas invenciones, creando además una morfología edificatoria especial, que incide de un modo fundamental en la ciudad, en el planteamiento de un modelo urbano, que se pretende crear con formas y tipos radicalmente originales.

Si nos ceñimos a la ciudad en el cine de
ciencia-ficción
europeo[1], la clave es averiguar si hay una propuesta, un modelo urbano de futuro. Si existe, comprobar cuáles son sus características y por último conocer sus diferencias respecto al planteado en otros países.

La ciudad de las maravillas



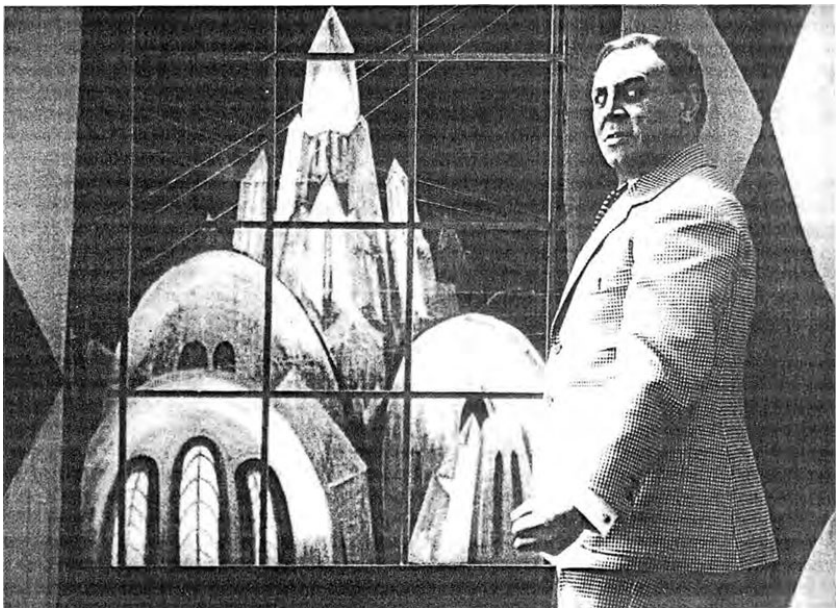
El golem

La primera ciudad del futuro ideada en el cine europeo que merece mencionarse es Hernestadt, la gran urbe edificada por el infeliz magnate Robert Heme (Emil Jannings) en **Algol** (Hans Werckmeister, 1920). Una ciudad que solamente se enseña como telón de fondo a través de ventanas o en la lejanía y por ello sólo precisa tener dos dimensiones, creadas por el pintor Walter Reimann, que pocos meses antes había sido uno de los tres responsables de idear los asombrosos espacios de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinet des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1919). La forma de Hernestadt no puede ocultar su parentesco con dibujos de arquitectos como Taut y Scharoum, o pintores como Finsterlin, artistas tradicionalmente encuadrados en el movimiento expresionista.

Si Hernestadt es una ciudad en dos dimensiones, la primera ciudad del futuro en tres dimensiones es Metropolis[2]. La macrourbe con nombre latino que hoy sirve para designar a gigantescas capitales y donde sucede la acción de **Metrópolis** (Metropolis; Fritz Lang, 1926). Lang llegó a Nueva York en 1924; cuando su barco atracó en el West Side vio: «*ciudad en dosuna calle, iluminada, como si fuese de día, por neones, todos ellos agresivos, cambiando constantemente, encendiéndose y apagándose, espirales gigantes, inmensos rótulos publicitarios. Todo ello, entonces, era completamente nuevo y casi mágico para el visitante europeo. La impresión que me hizo me dio una primera intuición de la ciudad futura*»[3]. Para Lang, «*los rascacielos casi parecían no tener gravedad, como una gran capa lujosa que cuelga del cielo para deslumbrarnos, para turbarnos, para hipnotizarnos. De noche la ciudad tenía una impresión de vida irreal; vivía como viven las ilusiones*»[4]. Lang confesó mucho tiempo después: «*allí concebí Metrópolis*»[5]. Una ciudad contemporánea, aunque desconocida, le asombra tanto que imagina la gran urbe del porvenir. El europeo cae fascinado ante

Nueva York, como le podía haber sucedido al zulú ante Berlín.

Los directores artísticos Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht crearon una población estratificada tanto social como físicamente. El subsuelo es el mundo de los obreros que trabajan esclavizados en máquinas gigantescas y viven en tristes edificios regulares, de fachadas planas sin ornamentos, con todas las ventanas iguales dispuestas regularmente, usando una composición racionalista. El único elemento urbano destacado es un gong sobre una base que recuerda al monumento que diseñó Walter Gropius conmemorando el asesinato de unos trabajadores en Weimar. Los obreros están inmersos en un barrio con elementos copiados del Movimiento Moderno, entre las formas puras del Racionalismo, que para los creadores de la película implicaban uniformidad y monotonía, y aunque ellos no lo sabían, estaban anticipando la apariencia de los edificios de las temibles barriadas que llenan las periferias de nuestras ciudades. El subsuelo también está ocupado por unas catacumbas de inspiración expresionista, relacionadas formalmente con dos edificios de la parte alta, la casa del alquimista y la catedral, albergando ambos poderes ocultos y sobrenaturales opuestos. Este vínculo entre las orgánicas formas torturadas y lo esotérico provenía de las influencias ocultistas del movimiento expresionista en la arquitectura[6] y en películas como **El Golem** (*Der Golem*; Paul Wegener, Carl Boese, 1920). Los dos edificios históricos han sobrevivido al crecimiento de la ciudad, como si el urbanista que la planificó hubiese aplicado el Plan Voisin de Le Corbussier en el que en 1922 planteó superponer a los monumentos parisinos una trama de rascacielos. Precisamente la imagen de **Metrópolis** más difundida es siempre la misma, la calle rodeada de rascacielos.



Algol

Los diseñadores de esas «*altísimas montañas de esplendor*», como las describe Thea von Harbou[7], se inspiraron en edificios neoyorkinos eclécticos y en algún proyecto de arquitectos alemanes, pero excepto por su tamaño, no propusieron avances o innovaciones formales, como las que por ejemplo había propuesto Mies van der Rohe en 1922 con su rascacielos de cristal. El mayor de todos los edificios es la Torre de Babel, coronada por cinco pistas de aterrizaje con forma de estrella, donde se controla toda la ciudad. En cuanto a los aspectos urbanos, la organización de las circulaciones rodadas gracias a una serie de autovías elevadas que se cruzan a gran altura, es lo que hoy parece más innovador, pero no se debe olvidar que esta solución era común en las propuestas de la época y ya había sido avanzada incluso por revistas como *Scientific American* en 1913[8]. Afortunadamente este tipo de soluciones que destruye el tejido urbano tradicional, como el Plan Voisin o las autopistas elevadas, no se han podido llevar a la práctica, casi siempre por la oposición de los propios habitantes de la ciudad.

Metrópolis es la ciudad del futuro que más se ha citado en todo tipo de medios y más ha influido en el cine. Una influencia tan

importante que a partir de ella casi todas las películas de ciencia-ficción
tuvieron que mostrar ciudades cada vez más gigantescas y cada vez mejor definidas según iban avanzando las técnicas de los efectos especiales.

En la década de los treinta se construye otro hito de la ciudad cinematográfica europea. Se trata de la Everytown de **La vida futura** (*Things to come*, 1936). Basada en la novela de H. G. Wells [9], es una producción del todopoderoso Alexander Korda, dirigida por el *production designer* William Cameron Menzies. Pensando con razonable criterio que quienes mejor podrían crear la ciudad del año 2036 serían los artistas y arquitectos de vanguardia se pretendió contar con las innovadoras ideas de Fernand Léger, Le Corbussier o Laszlo Moholy-Nagy, cuyas propuestas afortunadamente no han llegado a realizarse en la actualidad, ni siquiera para la película, ya que quien aparece acreditado como director artístico es Vincent Korda.

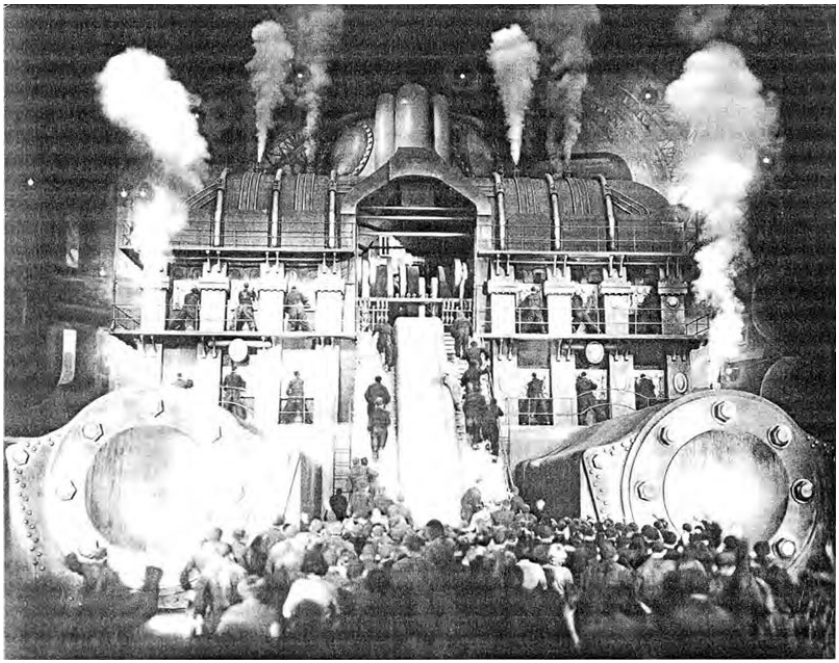
Everytown, una ciudad demasiado parecida al Londres de los años treinta, es arrasada por un bombardeo el día de Navidad de 1940, una premonición que se cumpliría casi puntualmente (recuérdese que la Batalla de Inglaterra tuvo lugar en los cielos londinenses en 1941). En 2036 Everytown se ha vuelto a construir, pero en el subsuelo terrestre, su morfología está muy influida por lo que se llamó el estilo *streamline*, un estilo con influencias de la aerodinámica que imitaba las formas de algunos buques modernos, aviones o incluso locomotoras y que puede considerarse más una derivación del *art decó* que del racionalismo. En los interiores abundan los espacios diáfanos, pavimentos brillantes, muebles de tubo cromado —parecidos a los que habían diseñado en los años veinte miembros de la Bauhaus—, el cristal y las transparencias. El espacio urbano principal, tan reproducido como los rascacielos de **Metrópolis**, es el ágora, rodeado de altas galerías y atravesado por ascensores de cristal y pasarelas. Un ámbito también premonitorio, pero no de un lugar de discusión y cultura, sino de cualquier vestíbulo de un gran hotel, lugar donde hoy se produce el encuentro entre personas diversas. Frente a la ciudad de **Metrópolis** pesada, opresiva y pesimista, **La vida futura** muestra una urbe muy

avanzada tecnológicamente y optimista.

Las influencias de Everytown se pueden rastrear en algunos edificios de la Feria Mundial de Nueva York de 1939 y en varias películas de ciencia-ficción. Una influencia cada vez más débil, que en los años ochenta se convierte en totalmente negativa al usarse para construir la ciudad donde vive Winston Smith, el protagonista de **1984** (*1984*; Michael Radford, 1984). En esta película los directores artísticos reinterpretan el presente, pero aplicando claves formales del pasado; los edificios se diseñaron como si lo hubiesen hecho en 1948, cuando se escribió la novela, por eso tienen formas «futuristas», pero de los años treinta y cuarenta, con edificios oscuros, sólidos, pesados y casi sin cristal para aumentar la opresión y tristeza de sus habitantes. En los años ochenta aquella ciudad de las maravillas de los veinte se había convertido irremisiblemente en una ciudad monstruosa.

Ciudad mixta

Dos años después de **Metrópolis** se estrenó **High Treason** (Maurice Elvey, 1929). Una película inglesa no demasiado célebre, que sucedía diez años después de su realización, pero importante por ser una de las primeras en la que se plantea la transformación de una ciudad real —en este caso Londres— introduciendo nuevos edificios entre los existentes. Unos edificios más modestos e igual de eclécticos que los de la película de Lang, aunque, como en ésta, envueltos por máquinas voladoras bastante estrambóticas.

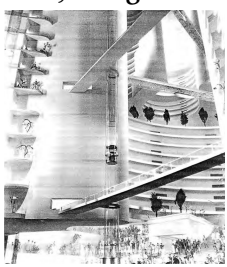


Metrópolis

En **Metrópolis** la ciudad se construye ex profeso para la película en un estudio cinematográfico; sin embargo en **High Treason** se crea una nueva ciudad usando la existente. Este método que consiste en transformar la ciudad actual para convertirla en la del futuro se usará a partir de ese momento con mucha frecuencia[10], por dos razones fundamentales. La primera es porque resulta más barata de llevar a la práctica, ya que con el uso de cristales pintados y otros trucos, se pueden incluir nuevos edificios sobre los existentes sin necesidad de construirlos en tres dimensiones. La segunda razón es darle al espectador unidades de medida, ya que al tener juntos edificios que conoce con las inmensas construcciones que se plantean, puede comparar sus dimensiones.

En los años cincuenta se rueda otra película de ciencia-ficción en Europa que se desarrolla en una ciudad mixta, **1984** (Michael Anderson, 1955), versión anterior a la película antes citada de la novela de Orwell, donde se mezclan las edificaciones del presente con las del futuro. Sin embargo será en la década de los ochenta cuando se logre otro hito de la ciudad mixta; será en **Brazil** (Brazil,

1984), dirigida por Terry Gilliam, que declaraba: «*Mi idea era que pudiera ocurrir en cualquier momento del siglo XX. Así que usé elementos de todos los periodos: los trajes de una época, los edificios de otra… Aunque sí es cierto que todo tiene un cierto aire rancio, hay una cierta sensación de estar en el pasado… (…). Pero la tónica dominante es la mezcla: algunos edificios son como Metrópolis, retrotrae a los años veinte; el coche diminuto que conduce el protagonista es como unos que había en Inglaterra en los años cincuenta y que llamábamos Messerschmidt. También mezclamos diferentes momentos del desarrollo tecnológico: las pantallas de vídeo son en realidad viejas máquinas de teletipos, las computadoras ultramodernas tienen un aspecto muy poco moderno, se siguen utilizando los tubos neumáticos…*»[11].



La vida futura

Esta «*visión del futuro como ruina del pasado*», como la calificaba Pauline Kael[12], incluye decorados y maquetas creados para la película y edificios reales como los que diseñó Ricardo Bofill en Marne-la-Vallée[13], con un estilo ecléctico propio de los pasados años posmodernos, algunos de cuyos edificios ya fueron definidos en su momento como ruinas del futuro.

Pérfida Arquitectura

Dentro de lo que se ha denominado ciudad mixta hay una variante, que se produce en una serie de películas que tocan el género de ciencia-ficción
sólo tangencialmente, transcurren en la época contemporánea a su realización, pero incluyendo nuevos edificios y máquinas que no existían en ese momento.

Una de las primeras es la célebre película francesa **La inhumana** (

L'inhumaine
; Marcel
L'Herbier,
1924), donde también colaboraron una serie de artistas de la vanguardia del momento, entre los que se encontraba el arquitecto Robert Mallet-Stevens, que diseñó el exterior de los edificios. Uno de estos edificios, la casa del ingeniero, es una de las edificaciones —junto con los rascacielos de **Metrópolis**— más citadas en las Historias de la Arquitectura, aunque paradójicamente, como en el caso de la película alemana, sólo fuera un decorado cinematográfico creado con las técnicas de la escenografía. Es significativo que esta película haya transcendido por sus propuestas arquitectónicas y no por su argumento. Otro ejemplo de que aquello que se ve, es mucho más importante que aquello que se cuenta.

Yendo a los años sesenta, el director artístico Ken Adam diseñó en 1962 la guarida del Dr. No, el primero de los insatisfechos villanos que, a pesar de vivir de una forma idílica y envidiable rodeados de maravillosas señoritas, inexplicablemente se empeñan en dominar el mundo y de paso liquidar a lo único que se opone a sus deseos: el molesto James Bond. Esta espectacular morada creó un precedente que el propio Adam fue perfeccionando en sus sucesivas intervenciones en la serie[14] y después fue copiado en la mayoría de los otros títulos. Estos edificios, ya sean la vivienda del villano o su cuartel general y laboratorio, son normalmente innovadores, avanzados y extraños para el momento —tanto como los de los planetas de **Barbarella** (*Barbarella*; Roger Vadim, 1968) —, con formas curvilíneas aerodinámicas, basadas en los cohetes y modestas naves espaciales de la época, son edificios situados en lugares privilegiados o inauditos, en cuyo interior reinan unas máquinas y un mobiliario osados para el momento en concordancia con las formas exteriores.

Esta relación que equipara la maldad con la arquitectura avanzada en el cine, no se había generado en los años sesenta. Viene, como ya se citó, de **Metrópolis** y **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse*, 1921)[15], y se basa en el temor retrógrado por lo nuevo y por tanto desconocido, en cualquier rama del conocimiento, que asocia lo pérfido a lo innovador.

La tendencia a combinar edificios futuristas con los del presente

ha continuado, no sólo en el género de superagentes europeos como **Modesty Blaise, superagente femenino** (*Modesty Biaise*, Joseph Losey, 1965), sino también en títulos incluso destinados al público infantil como **Guardianes del espacio** (*Thunderbirds Are Go*; David Lane, 1967), el largometraje británico protagonizado por marionetas —basado a su vez en la serie de televisión del mismo título español dirigida por Gerry y Sylvia Anderson en 1966— y llegando hasta **La ciudad de los niños perdidos** (*La ciré des enfants perdus*—, Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1995).

La ciudad de hoy mañana

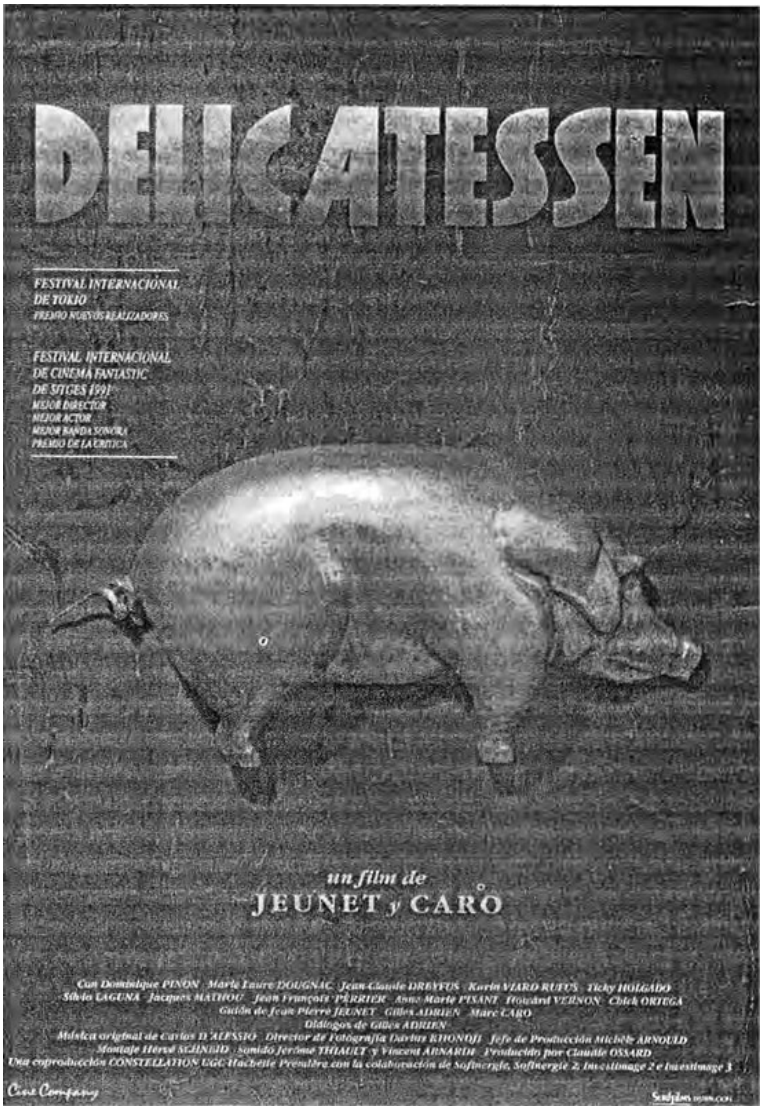
Hasta los años sesenta la
ciencia-ficción
cinematográfica había elegido el camino que le llevaba a ser cine espectáculo, lleno de efectos especiales que logran crear ciudades nuevas y asombrosas, era difícil encontrar una película de
ciencia-ficción
que ocurriese en la Tierra, que dejase de proponer una nueva ciudad cada vez más maravillosa. Sin embargo en la década de los sesenta directores miembros de la *Nouvelle Vague* proponen una urbe inédita para el futuro: la ciudad que les rodea.

En 1965 Jean Luc Godard plantea *«el mundo de las grandes concentraciones urbanas que intenta suprimir la aventura en provecho de la planificación»*[16] en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*), y para ello sitúa a sus personajes en la Alphaville del futuro, en realidad el París donde vive. Sus personajes —Ivan Johnson. Vonbraun, Nosferatu…— recorren los pasillos de los edificios del porvenir que son los de la ORTF. uno de los más avanzados de la época. Esto no era una novedad, ya lo había hecho Chris Marker en **La jetée** (1962), un fascinante experimento, donde el París arrasado por la III Guerra Mundial se desarrolla realmente en los sótanos del Palacio de Chaillot[17].

Será François Truffaut quien use con más libertad su entorno inmediato como ciudad del futuro. Él mismo lo explicó en su *Diario de Fahrenheit 451*; «*Hace tres años* ***Fahrenheit 451*** (Fahrenheit 451, 1966) *se presentaba como una película de ciencia-ficción, futurista, rica*

en hallazgos y gadgets*, etc. Luego vinieron James Bond. Courrèges, el* pop art *y también Godard, ¡qué le vamos a hacer! Por eso me salgo por la tangente hacia el film de época para burlar el peligro (…). Vuelvo a los teléfonos de corneta de Griffith, a los vestidos de Carole Lombard y Debbie Reynolds, al coche de bomberos de Mr. Deeds. Pretendo hacer* antigadgets *En pocas palabras, trabajo al revés, algo así como si tratara de rodar James Bond en la Edad Media*»[18]. La ciudad donde se queman los libros está compuesta por edificios con dos características esenciales: son completamente incombustibles y todos tienen antena de televisión. Podría plantearse una curiosa paradoja al pensar que los arquitectos son los culpables de que se quemen los libros, porque a causa de haber logrado edificios ignífugos, los bomberos se han quedado sin función que cumplir y se les destina a destruir la letra impresa.

La película comienza cuando los bomberos hacen su trabajo en un barrio periférico donde predominan altos edificios aislados, bloques de vivienda colectiva rodeados de espacios libres siguiendo los principios del Movimiento Moderno, una secuencia rodada en realidad en Roehampton, un barrio periférico de Londres compuesto por viviendas de bajo coste. Los personajes toman para ir a sus casas un avanzado monorrail suspendido, que parecía un truco o un efecto especial cuando se estrenó la película, pero que en realidad funcionaba en Chateauneuf-sur-Loire La vivienda del protagonista es un chalet aislado también rodeado de jardines con cubierta plana y formas modernas pero un tanto anodinas; la única característica interior avanzada es una pantalla gigante —que hoy



ha quedado bastante ridícula— de televisión situada en una pared del cuarto de estar. La oposición, representada por la anciana tradicional que decide autoinmolarse entre sus libros, vive en una casa con cubierta inclinada, una copia de esos edificios que suelen usarse como ejemplo de lo que se construye en los pequeños pueblos. Una arquitectura estandarizada y sin interés, pero que es asimilada a lo «humano» y lo «natural».

Estudiando la arquitectura nos encontramos con uno de los

elementos comunes en la ciencia-ficción: la oposición entre campo y ciudad, entre naturaleza y artificio. Esa dicotomía en la que prima lo tradicional —el campo y lo natural— frente a lo moderno —la ciudad y lo artificial— puede ser interesante cuando se propone una crítica aportando soluciones del modo de vida en las urbes actuales, pero resulta absurda y reaccionaria cuando sólo se propone el regreso a la naturaleza o a modos de vida obsoletos y a lo que se supone era una vida rural idílica. Una vida que en realidad estaba llena de conflictos, desgracias y problemas para el ser humano, porque en el fondo, aunque pueda pesarle a muchos, lo realmente lógico para el hombre de hoy es vivir en la ciudad que ha creado.

La tendencia de tomar la ciudad actual como si fuera la del futuro tendrá continuidad en otros títulos europeos[19] como **La víctima n.º 10** (*La décima vittima*, Elio Petri, 1965), **Te amo, te amo** (*Je t'aime, je t'aime*; Alain Resnais, 1968), **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), **La muerte en directo** (*La mort en direct*; Bertrand Tavernier, 1979), **A años luz** (*Les années lumière*, Alain Tanner, 1981), llegando incluso a **Delicatessen** (*Delicatessen*; Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991) y **Abre los ojos** (Alejandro Amenábar, 1997)[20].

Juan Miguel Company ha escrito respecto a **La muerte en directo** que deniega «*dos de los más acreditados tópicos caracterizadores del género de ciencia-ficción: la oposición naturaleza-técnica y la caudalosa exhibición —mostrativa, obscena— de sofisticados trucos visuales con el afán de impulsar al espectador hacia espacios ubicables en un hipotético futuro*»[21]. El propio director confirmaba esta opinión: «*Quería hacer un film de Victoriano o dickensiano y es por eso por lo que elegí Glasgow. ¿Por qué, si se hace un film de SF, hay que elegir torreones y plástico?… La elección de este camino me permitía también eliminar todos los*

gadgets *que entorpecen a la SF cinematográfica. Quería un film de SF sin efectos especiales, para concentrar todo sobre los personajes*»[22].

Hoy, cuando lo visual le ha ganado la partida al diálogo, parecería lógico que eliminar *gadgets* y efectos especiales fuese sólo una imposición de la productora para rebajar el coste de la película; sin embargo hubo un momento en que los personajes eran más importantes que su entorno.

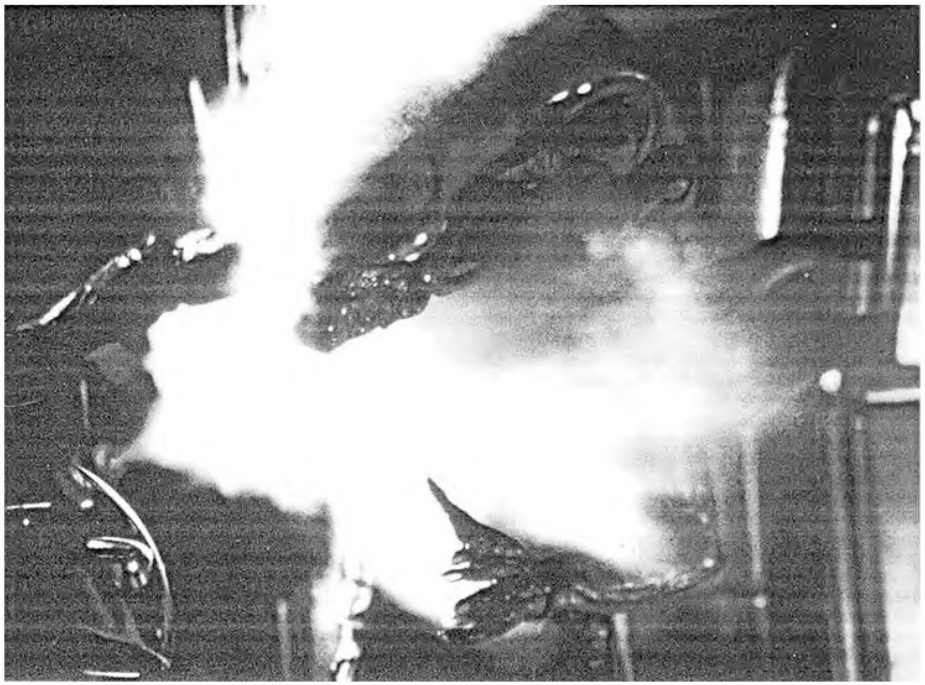
Ciudad futura

Al principio se planteaba saber si hay una propuesta en la ciudad que aparece en el cine de
ciencia-ficción
europeo, un modelo urbano del futuro y, si existe, comprobar sus diferencias con los del resto del mundo.

Metrópolis inicia la tendencia al colosalismo innovador copiada por la mayoría de los títulos de todos los países; el fin era asombrar al público como se hace hoy con los efectos especiales más espectaculares. Pronto, en **High Treason** se introducen edificios en la ciudad existente para modificarla, creando una ciudad mixta que usa partes de la ciudad actual modificadas, incluyendo elementos arquitectónicos nuevos. En la pérfida arquitectura que populariza la Ciudad-Bond se plantea introducir una o dos edificaciones innovadoras que caractericen a un personaje maligno. Estos tipos de ciudades, aunque se iniciaran en el cine europeo, se han podido ver en el cine de todos los países.

La propuesta de ciudad del futuro más genuinamente europea y más original en la historia del cine es la usada en las películas sobre todo francesas de los años sesenta, esa ciudad por donde circulaban directores como Godard o Truffaut. Aunque realmente no puede considerarse un nuevo modelo urbano, porque era la ciudad contemporánea a las películas que se estaban rodando en ella y ahora sigue siendo muy parecida a la actual. Una propuesta que paradójicamente implica la imposibilidad de una ciudad del futuro diferente a la actual.

Si no hemos llegado a vivir en ninguna de las premonitorias ciudades propuestas por el cine, por qué no aceptar que en realidad la ciudad sólo va a cambiar en aspectos mínimos o incluso no se va a modificar. Quizás todos los visionarios, todos aquellos que plantearon utopías o distopías, se equivocaron, y si la ciudad va a ser un caos o un infierno, tan sólo lo será un poco más que ahora.



Cine y comic europeos

Mé!iès edo Chomón-en lehenengo irudiekin hasita, zientzi fikziozko zinemak zenbait gogoratutakoen irudi eskaini ditu XX, mendeko herri-kulturaren irudizkoaren barruan. Dena den, hasieratik zinemak diziplina artistiko desberdinetatik edan du, bere garapenaren mesedetan. Azken hogei urteotan, munduko zinemak jaso duen eraginik garrantzitsuenetakoa Europako komikia izan da, batez ere frantziarra.

Asier Mensuro

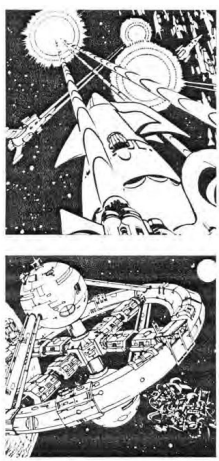
Quizá la razón por la que resulta fascinante escribir sobre estética cinematográfica sea que permite mostrar la gran cantidad de referencias visuales que el cine toma de otras artes o disciplinas para recrear el universo visual de un film, o de un determinado género.

Alien, el octavo pasajero

Un caso notorio es el de la ciencia-ficción, que siempre ha destacado por su rica imaginación a la hora de crear mundos con la libertad que proporciona no verse atada a la fidelidad de ninguna realidad preexistente. El impactante resultado visual en el celuloide de muchas de estas recreaciones ha hecho que este género —o tal vez subgénero del cine fantástico— goce de una inmensa popularidad. Desde las primeras películas de Méliès o Chomón, pasando por la
ciencia-ficción
alemana del periodo de entreguerras, el cine de serie B americano de los años 50 o el fenómeno de masas que nació con el film **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), la
ciencia-ficción
ha estado presente en la historia del cine proporcionando muchas de las imágenes que se han integrado en el imaginario colectivo de la cultura popular del siglo XX, tan marcado por lo que los especialistas en comunicación audiovisual denominan *mass media*.

Soy poco amigo de citar películas como hitos con los que se inician periodos o etapas de historia del cine, pero en lo que a la
ciencia-ficción

contemporánea se refiere, los filmes **La guerra de las galaxias**, de George Lucas, primero, y **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, poco después, crearon dos modelos estéticos que han marcado el desarrollo ulterior de este género. La primera ha servido como referencia para películas que utilizando un término prestado de la literatura de
Ci-Fi
podríamos definir como *space operas*. La segunda influirá poderosamente en la estética de **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), fuente de referencia ineludible de las «distopías» o «antiutopías» futuristas.



Valerian

Podría parecer entonces que gran parte de la producción posterior es deudora de este modelo americano y en menor medida inglés —y hasta cierto punto esto es así—, pero si ampliamos nuestro punto de vista, indagando sobre las fuentes visuales que condicionaron el resultado estético de ambas obras, descubriremos una realidad mucho más rica y compleja en la que existe una fuerte presencia de modelos europeos. Pretendo analizar solamente una de estas fuentes de referencia, que no es otra que el cómic europeo de
Ci-Fi,
en especial francés y en menor medida inglés. Intentaré sintetizar el papel preponderante que ha jugado, no sólo en la creación iconográfica de estos dos filmes, sino también en el desarrollo de la producción europea de
Ci-Fi

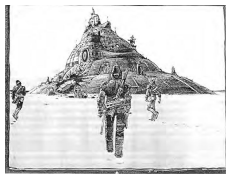
de los últimos 20 años.

A finales de los años 60, el cómic de
Ci-Fi
francés resurge y alcanza altas cotas de popularidad gracias a autores como Jean-Claude Mézières, Jean Giraud «Moebius», Pierre Christin o Enki Bilal, que comienzan a crear sus propios universos gráficos de
ciencia-ficción
dentro de un fenómeno editorial que se conoció con el nombre del *boom* del cómic adulto que, en mayor o menor medida, alcanzó durante los 70 y los 80 a toda Europa y a EE. UU.

Este proceso fue facilitado por editoriales francesas como Dargaud, que gracias a la buena aceptación de este material en el mercado podía pagar a sus autores una cantidad de dinero muy superior a editoriales de otros países europeos. Así, los dibujantes encuentran la seguridad económica que les permite dedicar más tiempo a la realización de cada página, prestando atención a elementos como los fondos, cuidando el diseño de los personajes secundarios, multiplicando el número de escenarios donde se desarrolla la acción, etc.

Autores como Mézières o Moebius se preocuparon de recrear universos acordes a la historia que deseaban contar y no simplemente a copiar soluciones clásicas provenientes de cómics del pasado, como por ejemplo de Flash Gordon, que, a la postre, seguía siendo la fuente más imitada en los cómics de ciencia-ficción.

Mézières[1], junto a Pierre Christin, crea en 1967 para el semanario *Pilote* su popular serie *Valerian*, donde narra las aventuras de dos viajeros temporales. Sin lugar a dudas, el diseño de algunos personajes, ambientes, naves espaciales etc., poseen tantos puntos en común con la posterior trilogía de **La guerra de las galaxias** que no es posible pensar en la simple coincidencia. Más bien, debemos suponer que Lucas utilizó un sinfín de referencias provenientes de la cultura popular, de la que siempre ha sido admirador y consumidor.



No podemos considerar menor la influencia de Jean Giraud «Moebius», sin duda el otro gran renovador de la estética de los cómics de
Ci-Fi.
Fundador de «Les humanoïdes associés» y por tanto cocreador de la revista *Metal Hurlant* (1975), publica historias como *Arzach, The Garage Hermétique* o *The Long Tomorrow* que serán un referente fundamental no solo para **Alien**, sino también para el resto de la filmografía de
ciencia-ficción
de Ridley Scott.

En el caso de **Alien**, donde también se ve la huella de *Valerian*, la influencia es aún más evidente, ya que el propio Jean Giraud participó en la realización de la película como parte del equipo creativo, trabajando en la concepción de diversos escenarios y trajes del film[2]. Junto a él se haya acreditado Chris Foss, pintor inglés cuyas ilustraciones, sobre todo aquellas que mostraban arquitecturas ambientadas en el espacio exterior, habían sido utilizadas en numerosas ocasiones como portadas de diversas revistas de cómics de
Ci-Fi
para adultos.

Debido a la procedencia inglesa de este film, encontramos también referencias estéticas de los cómics británicos, en especial de la revista *2000 AD* (1977), que, en la línea de la tradición de
ciencia-ficción
literaria —Orwell, Huxley, etc.—, recrea «antiutopías» oscuras y decadentes en series tan populares como *Judge Dreda* o *Strontium Doga*, cuya estética será mimetizada en gran medida en el film de Scott[3].

La importancia de ambos filmes hizo que el mercado cinematográfico cambiase, produciéndose desde entonces un sinfín de películas de este género.

Poco después se realizan dos nuevos filmes que sintetizan estas influencias y que a su vez se convertirán en modelos muy citados en películas posteriores. La primera, **Blade Runner**, de Ridley Scott, está basada en la novela de Philip K. Dick *Do Androits Dream of*

Electric Sheep? y quizá sea la distopía futurista más lograda de la década de los 80, o al menos la más alabada por la crítica y la más imitada por el cine posterior.

El diseño de la ciudad, de proporciones megalíticas, que desde lo alto parece bello, casi cristalino, se transforma a ras de suelo en una realidad agobiante, sucia y caótica, tremendamente cercana al paisaje urbano de ciudades contemporáneas como Taiwan. Bajo las moles arquitectónicas, Ridley Scott recrea una riquísima iconosfera poblada de *grafitti*, mensajes publicitarios, etc., que sobrecoge al espectador. La arquitectura posee muchos puntos de conexión con algunas serigrafías de Moebius para *Arzach* y sobre todo con dibujos de *The Long Tomorrow* serie escrita por Dan
O'Bannon,
uno de los guionistas del film de Scott. Moebius también aparece acreditado en el film, esta vez como diseñador de vestuario[4]. Sin embargo, el paisaje a ras de suelo resulta tremendamente similar al de Megacitty, la ciudad donde impone la ley Judge Dredd, el personaje de cómic inglés surgido en la revista *2000.4D*.

La segunda es el originalísimo film de Terry Gilliam **Brazil** (*Brazil*, 1984). Esta película inglesa rodada para Universal Pictures y Embassy Internacional Pictures, es una distopía ambientada en un futuro cercano. Sin embargo, introduce arquetipos de personajes extravagantes, grotescos y por ello en cierta medida cómicos. Esta caricaturización proviene en último término de sus orígenes como dibujante de cómics.

Comenzó trabajando en revistas satíricas norteamericanas como *MAD o Help!*, pero pronto se trasladó a Europa, donde colaboró con

Pilote y en diversas revistas inglesas, Su calidad como animador le permitió hacerse un hueco en el grupo de humor británico Monty Python y posteriormente iniciar su carrera como director en solitario.

Este gusto por lo grotesco y lo monstruoso aparecía ya en **La guerra de las galaxias** en escenas tan populares como la de la cantina, pero Gilliam lo hace crecer hasta que se convierte en el verdadero protagonista de la película, creando un mundo irreal —casi un espectáculo circense— sólo comparable a aquellos imaginados por Federico Fellini; por cierto, otro director que comenzó su carrera profesional como dibujante de cómics.

Las películas **Delicatessen** (*Delicatessen*, 1991) y **La ciudad de los niños perdidos** (*La cité des enfants perdus*, 1995), de los franceses Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, son quizá el ejemplo más claro de la influencia de **Brazil** en la posterior cinematografía europea de ciencia-ficción. Sus personajes son arquetipos tan grotescos y extravagantes como los de Terry Gilliam, y ambos han reconocido la influencia de este director a la hora de concebir los universos visuales que recrean sus obras. Esta similitud estética se refuerza gracias al hecho de que dos de ellos —Gilliam y Caro— trabajaron para *Pilote*[5]

Otro film que merece la pena ser comentado es la última superproducción de la
ciencia-ficción
francesa, el film de Luc Besson **El quinto elemento** (*Le cinquième element*, 1997). Besson, que ya había tratado con anterioridad el tema de la
Ci-Fi
en su filmografía —el corto
L'avant-dernier
(1981) o el largometraje **Kamikaze 1999** (*Le dernier combat*, 1982) —, realiza esta vez una historia completamente diferente. Si **Kamikaze 1999** era una antiutopía en la línea de **Blade Runner, El quinto elemento** se encuentra mucho más cercano a la filosofía de una *space opera*.

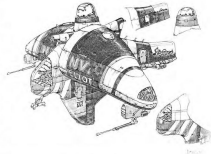
Brazil

Por esta razón, no deseaba un *look* oscuro para su film, sino una imagen limpia, luminosa, colorista[6]. Además, la escenografía es compleja, grandilocuente; es decir, su contemplación supone todo un espectáculo, como corresponde a toda *space opera* que quiera ser digna de tal nombre. El mayor acierto de este film consiste en que recupera esta variante del género de
Ci-Fi,
frente a las antiutopías que prácticamente habían copado la totalidad de las superproducciones de los últimos 15 años. **El quinto elemento** se adelanta a **La amenaza fantasma** (*The Phantom Menace*, 1999), iniciando lo que parece una recuperación del gusto por el «espectáculo y la maravilla».

Esta estética de colores luminosos y saturados y la espectacularidad de la escenografía recuerdan a los colores de los cómics de Mézières y Moebius, al complejo y cuidado diseño de los fondos de *Valerian* y a algunas escenas del film de animación **Heavy Metal** (*Heavy Metal*, 1981), de Gerald Potterton.

Gracias a los recientes avances en tecnología digital. **El quinto elemento** se asemeja a un cómic europeo de
Ci-Fi
de un modo que resultaría imposible hace tan sólo una década. Como no podía ser de otra manera, Jean-Claude Mézières y Jean Giraud «Moebius» son los diseñadores escogidos para llevar adelante esta película.

Soy consciente de las lagunas de esta pequeña reflexión, tanto en lo que se refiere al mínimo corpus de películas y cómics a los que hago referencia, así como a diversos aspectos de la producción cinematográfica de
Ci-Fi
que al menos quisiera apuntar aunque no pueda desarrollar por falta de espacio.



Diseño de Moebius para **El quinto elemento**

Quizá el más importante de ellos sea un estudio comparativo entre la

ciencia-ficción
europea y la norteamericana. Entre la influencia de modelos del cómic europeo de los años 70 que he desarrollado aquí y la posterior introducción en la década de los 90 de modelos procedentes del *comicbook* norteamericano (influencia que cristaliza gracias a la compra de la editorial DC. Comics por parte de la *major* norteamericana Warner Bros).

Otro sería un estudio pormenorizado, no de los dibujantes de cómics, sino también de aquellos que son exclusivamente ilustradores —aquí solo he nombrado a Foss y Giger—, que a través de las portadas de libros y revistas de
Ci-Fi
aportan modelos que se han convertido en iconos de la cultura popular.

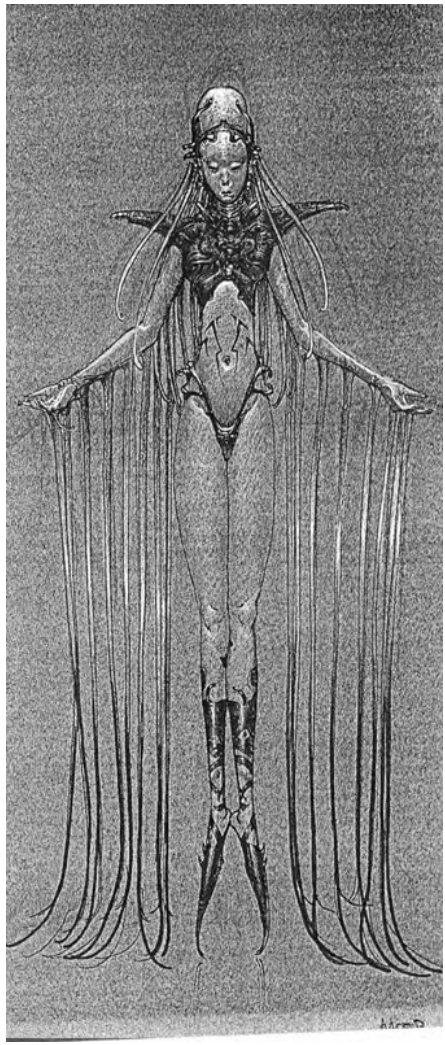
Finalmente, debo al menos nombrar la importancia del cine de
ciencia-ficción
de dibujos animados, Además de ser una importantísima fuente de referencia, un estudio cronológico comparativo entre cine de imagen real y animado arrojaría importantes conclusiones de su evolución estética en los últimos años, fruto del desarrollo de la animación en 3D.

Diseño de Moebius para **El quinto elemento**

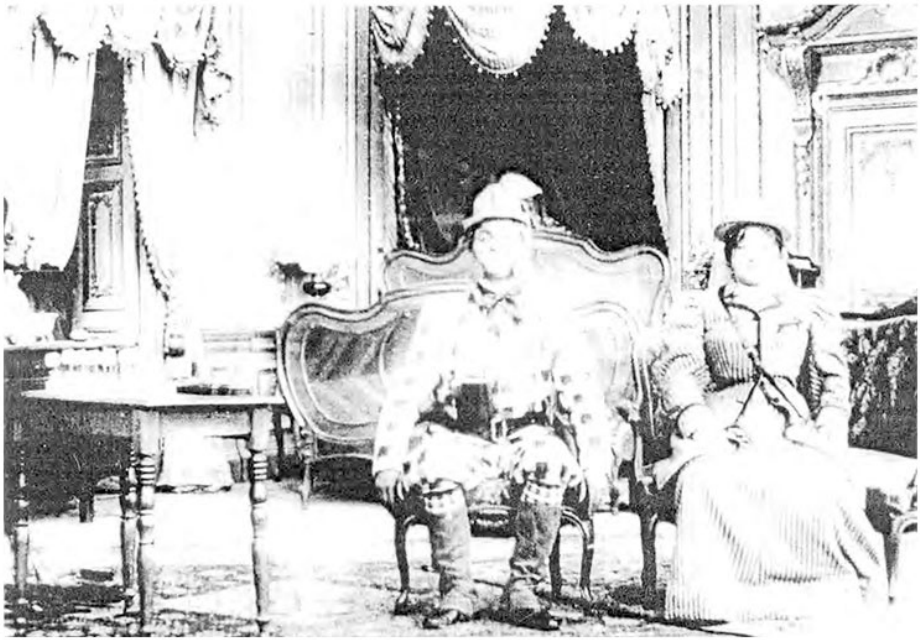
Al menos, espero que esta pequeña reflexión sirva para dejar constancia del «choque entre dos mundos», cómic y cine, que, como en la película de Rudolph Maté, estaban irremediablemente condenados a encontrarse.

La verdadera «revolución» que han sufrido los efectos especiales (ahora se puede rodar lo que antes sólo podía ser dibujado), así como el viraje en los gustos del publico, que demanda un altísimo grado de espectacularidad y fantasía digital cuando acude a una sala de cine, facilitan esta fusión.

A pesar de que el contacto entre ambos posee ya una larga tradición, sospecho que aún es un camino por explorar y que —del mismo modo que el resto de las artes del final de este siglo—, el acercamiento entre ellas sólo puede dar como fruto un alto grado de creatividad y divertimento.



Diseño de Moebius para **El quinto elemento**



Ciudadano Gadget

Azaroso muestrario de cachivaches, artilugiosy tecnología de punta roma

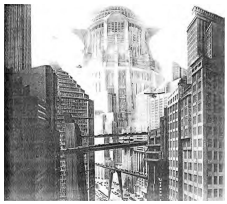
Zientzi fikzio zinematografikoak beti aurkeztu ditu zenbait gadget ezinezko, tramankulu txundigarriak edo fantasiazko erabileretako trasteak (nahikoa da James Bonden saga gogoratzea), gutxi gorabehera gure bizitzetan gertatukoaren aldi berean, geroz eta neurri handiagoan izan baititugu lagun lehen pentsaezinak ziren objektuak. Jenero ka filmek ez clute soilik jakintsu ikertzaiLeak eclo zientziaLari wneslariak aurkeztea eskatzen, ikusLeak haien lanaren emaitza ikusi nahi clu, haien asmakizunak horren aclibidetzat hartuz.

Ramón Freixas / Joan Bassa

¿Quién lo hubiera pensado hace tan sólo veinte años? Nuestra vida cotidiana ha ido poblándose de variopintos artilugios, si no imposibles, al menos impensables diez años atrás, y rivalizamos en aplicaciones científicas —tantas veces superfluas— que decoran, más que facilitan, nuestra diaria existencia. Al parecer, pronto el mando a distancia —que ya gobierna vídeo, televisor y equipo de música— podrá conectarse a Internet. Abrimos las puertas del coche antes de tocarlo, se encienden y apagan las lucecitas, hasta disponemos para el bricolaje de herramientas acoplables que harían palidecer de envidia al mismísimo Fu-Manchú, y dilapidamos reales fortunas en complementos deportivos, desde tacos de bota de fútbol de fantasía a palos de golf de titanio. Los relojes de pulsera ya no tienen gracia si, además de asociar una amplia gama de melodías espeluznantes (¡ay, el departamento de móviles todavía es peor!), no adjuntan como mínimo calculadora, y lo menos que podemos encontrar en casa es una radio-alarma-despertador-linterna con salida para auriculares. Nos han invadido y, gozosos, los hemos incorporado a nuestro ser… y estar. ¿Será, tal vez, que llevamos años soñando con ellos, intuyendo que algún día serían posibles, ansiando poseer un retal de ciencia que no sea ficción, aunque le brindemos un uso de fantasía? Ya no se trata de elevar la ciencia al estado de fetiche, sino de fetichismo tecnológico de aparatos, de «ciencia grande»… ande o no ande, y el cine —cómo no— nos ha aleccionado perfectamente a la hora de encarar un futuro… que ya es presente.

La ciencia-ficción de serie B no existiría sin el concurso —o recurso— de tantos *gadgets* que contribuyen a dotar de tramposa credibilidad una legión de narraciones disparatadas. Es imprescindible que la ficción, junto a unos (desportillados) diálogos metatécnicos, de lenguaje destrozón y abstrusa definición que

encumbre a los científicos al rango de sacerdotes, iniciados en la omniscencia (de ahí a que sean sabios, median varias galaxias), agregue la prueba tangible de los hechos. No basta con saber que saben, debemos comprobar cómo ordeñan las leyes de la física, la química y hasta de la gravedad, para cerciorarnos de su valía y aceptar como posible en el verosímil fílmico cualquier aportación, por dislocada que sea. Al fin y al cabo, casi siempre detentará un rol importante en el desenlace, salvando al héroe e incluso a la humanidad, según sea el caso, de las garras de los malvados de guardia. Muestra de la imaginación (o de su carencia) de los guionistas, el *gadget* suele recabar el epicentro de la trama, dotado de un narciso prurito exhibicionista en historias a menudo exánimes, parasitadas de acciones y palabras innecesarias, y robar protagonismo a los interpretes, al polarizar energías y constituirse en el componente vectorial de las películas.



Metrópolis

Sin poder afirmarse con rotundidad, es legítimo considerar que la producción estadounidense lleva ventaja en la carrera (e iconografía) del *gadget* a la colonizada y repujada industria europea. Deviene espinoso escudriñar títulos en el viejo continente a destacar en dicho predio, caso de **La inhumana** (
L'inhumaine
; Marcel
L'Herbier,
1924) y su vídeo-teléfono híbrido de TV y radio, de **Metrópolis** (*Metropolis*; Fritz Lang, 1926), su científico (u oscuro nigromante) Rotwang gasta una mano artificial embutida —eso sí— en un guante de cuero negro, o de **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Dr. Mabuse*; Fritz Lang, 1933), cuya atipicidad proviene de su tratamiento hiperideologizado (pensamos no ya en el concurso de automóviles cornucopiantes cuanto en la presencia de esos fonógrafos con trampa que simulan honestidad para maquillar el establecimiento

de la era del crimen): en cambio, en EE. UU. topamos con una panoplia de artilugios de orden lúdico-fantasioso-letal-chocarrero (todo en uno… o táchese lo que no proceda), afín a la esfera de la juguetería electrónica, entre psicotrónica y tangencial, que animan las diversas comparecencias de superhéroes como Superman. Batman, Buck Rogers o Flash Gordon[1]. Tenemos batmóvil, batcópteros, batcuevas, esa caja de sorpresas (cajón de sastre) que es el cinturón de Batman, o los inventos con vistoso nomenclátor del Zarkov de Flash Gordon: cf. el Polarómetro H, esto es, un detector de minerales, o la «calorita», que permite resistir el intenso frío de las estepas —un *macguffin* semejante a los «suspensorios térmicos» perpetrados por Mariano Quintanilla, inventor del tres al cuarto, esgrimidos en **Operación Gónada** (Daniel F. Amselem, 1999)— que alicatan **Flash Gordon Conquers the Universe** (Ford Beebe y Ray Taylor, 1940). Por no considerar el arsenal de atrabiliarias labores esmeradamente (manu)facturadas en **Abbott and Costello Go to Mars** (Charles Lamont, 1953), desde la pistola de rayo paralizante (no podía faltar) a la máquina que descubre pensamientos «impuros»… y revienta globitos cuando los capta.

En Europa, pese a unos estimulantes inicios con **El hotel eléctrico** (*électrique*
L'hôtel
; Segundo de Chomón, 1908) como prueba y pletórica promesa de ingeniosos ingenios, crece una cinematografía huérfana de la exuberancia productiva de los USA en los años 50 (mientras allí se abordaba, sin cicatrices en casa, la conquista del universo, o se derrotaban invasiones del planeta rojo, aquí, quien más quien menos levantaba los países de las ruinas, fueran de la Segunda Guerra Mundial o de la Guerra Civil española). La fantaciencia arribó con cautela y tarde, pues no será hasta la década de los 60 cuando se promueva un cultivo más o menos tenaz del género, íntimamente vinculado a la recuperación económica, las esperanzas auspiciadas y a su contrapunto de incertidumbres. Las excursiones europeas serán de índole indecisa en el plano artístico y cuantitativamente parcas, si observamos el volumen de títulos acumulados por los EE. UU. desde los años 40. Son incursiones (y evasiones) timoratas, raramente futuristas, menos aún fabuladoras/ fabulosas, que viajan por el presente y se revelan asombradas ante

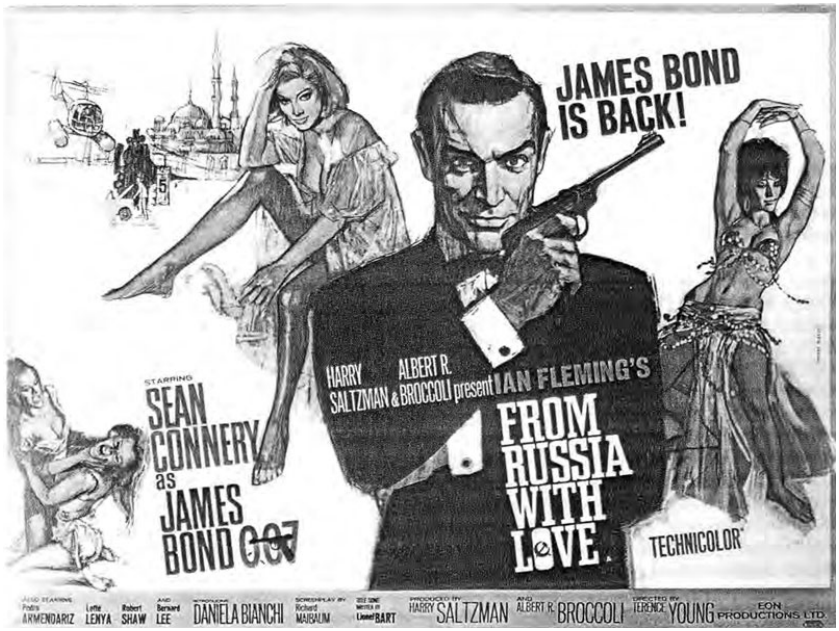
el milagro de la miniaturización representada por el empleo de transistores. No hallaremos —casi— ni aspaventosos robots, ni naves espaciales metagalácticas, ni rayos aniquiladores con afiligranados nombres, ni cargas de profundidad ideológicas rabiosamente anticomunistas (lo cual no implicará que se efectúe un giro a la izquierda).

Moonraker

La tónica del periodo transita por ensamblar historias de acción nebulosamente policíacas (si consideramos como tales el enfrentamiento entre un funcionario convenientemente municionado y esbirros mayor o menormente organizados y/o atrincherados) y organizar para unos y otros el uso de dispar instrumental útil, destructor o innovador (más o menos) para lubricar la intriga y sugerir el imparable avance tecnológico. *«Un material sujeto a la disciplina de otros (sub)géneros que sólo recurre tangencialmente (por fortuna) a los dominios de la ciencia-ficción»*[2]. Son películas que pertenecen a cualquier otro género y que incrustan, con razón o sin ella, pequeñas alhajas a veces más emparentadas con el noble *chindogu* japonés que con la estricta especulación técnica de la S. F., más cerca del trampantojo que otra cosa. *Gadgets* que cabe considerar elementos atribuibles al género, sí, pero remachamos, insertados en relatos donde cualquier parecido con la
ciencia-ficción
es pura coincidencia.

Si a todo lo referido sumamos una tolerancia cada vez mayor hacia las escenas eróticas en filmes comerciales (no nos llevemos a engaño: en la pantalla se significan vestidos cada vez más cortos, escotes cada vez más generosos, piernas cada vez más largas… pero nada más, aunque al espectador, puntualmente, se le pueda informar de los amoríos y traiciones de la historia que no ve y debe imaginar), tendremos un producto que, con cualquier pretexto, exhibe muslo, pechuga y sólo de refilón ataca el vedado coto de la ganga científica. Tamaña conjunción (¿o dislate?) de factores,

irremisiblemente debía concretarse y desembocar en el surgimiento de un mito (ejem, ejem, dejémoslo en fetiche); y así nació James Bond.



Desde Rusia con amor

Imparable conquistador, amante insaciable, cínico, ambiguo servidor de la ley y el orden, con licencia para matar y follar, su lucha contra bellacos de variado diseño y todo cuño se amenizará con una atestada —y surtida— nómina de *gadgets* a cuál más sofisticado, que utilizará indiscriminadamente y que en algún momento devendrán los protagonistas (o el único acicate) de las historias… más allá —o acá— de la intensidad de la aventura, tanto «militar» como «sexual». Teniendo presente el tratamiento narrativo, la resolución fílmica y el sexismo derrelicto que humea (y achicharra) al personaje —tildado de «*fósil machista*»; palabras de su postrer superior jerárquico… una mujer, M (Judi Dench), en **Goldeneye** (*Goldeneye*; Martin Campbell, 1995)—, arrasa con cualquier otra intromisión de festiva tecnología punta.

La saga Bond, convertida en una franquicia cinematográfica, es un regalo para los compulsivos rastreadores de *gadgets*… particular, pero no hegemónicamente (con)centrados en la gama de accesorios

de los automóviles del titular, desde el mítico Aston Martin DB5 plateado de sus briosos comienzos hasta el remozado BMW 7501 de sus últimas peripecias. Adviértase empero que no es el coche en si el *gadget*, un modelo —carísimo— disponible en el mercado, sino su listado de prestaciones y/o virguerías, suministrado por el entrañable armero Q (Desmond Lewellyn), un fijo de la serie, el único que ha trabajado con los cinco actores que han encarnado a Bond, desde **Desde Rusia con amor** (*From Russia with Love*; Terence Young, 1963), aunque apellidado Boothroyd, a partir del siguiente film ya será definitivamente Q. Empecemos por el censo de los «extras» del vehículo presentado en sociedad en **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*; Guy Hamilton, 1964); placas de matrícula rotatorias, asiento que propulsa por los aires al copiloto al accionar un botón del tablero de mandos, parabrisas y cristales de ventanillas a prueba de balas, radar para controlar a un coche a 250 km de distancia, aspersores posteriores que lanzan chorros de aceite y gas, dispensador de cortinas de humo, avituallado con taladros en las ruedas, ametralladoras a derecha e izquierda de los guardabarros… En suma, un Aston Martin que comparece en diversas entregas del ciclo, con renovado equipamiento —rayos láser, cohetes propulsores, esquíes laterales, etc.— en **007: Alta tensión** (*The Living Daylights*; John Glenn, 1987). Jubilado por motivos generacionales, le reemplaza ventajosamente el rutilante BMW 7501, equipado con la más «revolucionaria» tecnología punta, en **El mundo nunca es suficiente** (*The World Is Not Enough*: Michael Apted, 1999), que a su vez sustituye al BMW Z3 Roadster de **Goldeneye** y atesora los resortes más sofisticados para la intercepción de ataques y defensa. No se agota, empero, el panal de rica miel de *gadgets* contemplado por tan acrisolada serie con el *striptease* de los vehículos. En un balance de urgencia, es prudente dar fe de artefactos como el sombrero con alas de acero propiedad del impávido secuaz coreano Oddjob (Harold Sakata) del Auric Goldfinger (Gert Fröbe) de **James Bond contra Goldfinger**; el cigarrillo/pistola ¡*made in Japan*!, el coqueto gyrocóptero «Little Nellie», versión volante del Aston Martin, o incluso el silo de misiles guarida del sinuoso villano Ernst Stavros Blofeld (Donald Pleasence), acomodado en el interior de un volcán de **Sólo se vive**

dos veces (*You Only Live Twice*; Lewis Gilbert, 1966); el maletín multiusos, generoso en trampas, lucido en **Desde Rusia con amor**; el coche submarino o las mandíbulas de acero que distinguen al sicario Tiburón (Richard Kiel) de **La espía que me amó** (*The Spy Who Loved Me*; Lewis Gilbert. 1977); la góndola metamorfoseada en motora fueraborda de **Moonraker** (*Moonraker*; Lewis Gilbert, 1979); o, en fin, el repertorio de adminículos que singularizan la última comparecencia de James Bond en **El mundo nunca es suficiente**; una gaita cornamusera lanzallamas y disparabalas, una chaqueta de esquí con *airbag* «de serie», un reloj dotado de láser, gancho y filamento capaz de soportar un peso de
400 kg
o unas gafas que

emiten un *flash* cegador. En síntesis, una abrumadora nómina de inventos… pero personalmente apostamos por el más estimable *gadget* de la colección (*boutade* o no *boutade*, irrite a quien se pique o viceversa): la imposible sirena-pescadora Honey (Ursula Andress) de **Agente 007 contra el Doctor No** (*Doctor No*; Terence Young, 1962). A fin de cuentas, como sentenció Albert Camus en un día «tonto», «*lo más parecido al paraíso en la tierra es la mujer*».

La moda Bond (convertida en enfermedad: «bonditis») descorchó

una bastardía subgenérica inseminada por una patulea de (infra)agentes secretos entre el subarriendo y la sobrexplotación que le tomaban como modelo de comportamiento, tan miméticos y/o emulativos que su idiosincrasia anda más pareja a la del robot que a la del ser humano. La mayoría de títulos, ni carne ni pescado sino lagarto lagarto, hacen de su hibridación genérica su (sin)razón de ser[3]. De esta guisa, el liviano componente fantacientífico (por mejor decir, cienciaficcionero) se significa, en sintonía con su romboide condición zarrapastrosa, en los utensilios ostentados por el villano (o sus acólitos), aliados a una jerga paracientífica (no confundir con metalingüística) harto pinturera —que si el chungo rayo desintegrador de **Agente 077 con furore dall'Oriente** (Terence Hathaway, alias Sergio Grieco, 1965), o los garbosos componentes ligados a la consecución de la bomba atómica que se presumen en **Dick Smart 2/007** (Frank Shannon, alias Franco Prosperi, 1966)—. La onda expansiva fue salvaje, y el aluv(b)ión de espías entre lo macilento y lo marrullero, florecieron cual setas tras chaparrón, haciendo gala de batiburrillo de siglas y barullo de misiones. Por nostálgica (pero harapienta) memoria: **Agente segreto 777. Operazione mistero** (Henry Bay, alias Enrico Bomba, 1965), **La muerte espera en Atenas** (Terence Hathaway, 1966), **087, Misión Apocalipsis** (James Reed, alias Guido Malatesta, 1967)…

Son producciones en buena medida financiadas (en todo o en parte) con liras italianas y pesetas españolas[4], marcando el paso la pauta transalpina de exprimir hasta la pulpa cualquier filón. Incluso se colocaron *gadgets* en manos del correoso Maciste, y su no menos correosa parentela. Hasta Ignacio F. Iquino (que no es italiano, sino mucho peor) hizo la suya (o de las suyas), apuntándose al fiestorro con **07 con el 2 delante / Agente Jaime Bonet** (1967) o los chuscos avatares de un camarero catalán (Cassen) comisionado por el servicio secreto británico para la captura de un microfilm… ubicado en un balón de fútbol, donde toda ironía es involuntaria. El pifostio pastichera (lo de Iquino es otra cosa) se satisface en las dos *puntalas* estrujadas con estruendo por James Tont (Lando Buzzanca): **James Tont, Operación**
U. N. O.
(*James Tont, Operazione*
U. N. O.
; Bruno Corbucci y Gianni Grimaldi, 1965) y **James Tont, Operazione**
D. U. E.
(Bruno Corbucci, 1966). En otras palabras, un casticismo revestido de modernidad pero inconfundiblemente mimético (o lo que va de la prosa/sonajero de Francisco Umbral al pifánico estilo de Juan

Manuel de Prada).

Los cuatro budas de Kriminal

Al furor por los imantados agentes se sumó una retahíla de héroes enmascarados de raigambre tebeística, desprendidos justicieros al servicio del bien o embozados fuera de la ley que buscaban su lucro personal. Su origen es conspicuamente italiano, ligados a la gráfica de los *fumetti* que matrimonian lo policíaco y la fantasía, lo mórbido y la acción. En el segundo bando se alinea Kriminal (Glenn Saxon), disfrazado de esqueleto, que (en)lustra un par de oleosas aventuras, **La máscara de Kriminal** (Umberto Lenzi, 1967) y **Los cuatro budas de Kriminal** (Fernando Cerchio, 1968), si bien parcas en la lotería *gadgística*, su desarmante delirio y destellos conceptuales las salvan de la pira. Sin embargo, el más estimulante prototipo lo conduce el escurridizo enmascarado protagonista (John Phillip Law) de **Diabolik** (*Diabolik*; Mario Bava, 1968), ideal conjunción de ironía y amoralidad, hervor *kitsch* y aire azufroso, un genio en su oficio, con trasfondo de *gentleman* y un celemín de *cambrioleur* (sin permiso de Arsenic Lupin), que se opone al Estado y a los ricos (¡y triunfa!), escoltado por la bella Eva Kant (Marisa Mell), su rubia cómplice y pareja. Un festival de trucos, falsedades, simulacros… que usufructúa una guarida subterránea acondicionada con los *gadgets* más futuristas. En el gremio de los ¿super?hombres, esplende la figura del uniformado —de rojo y máscara negra— Superargo, un rozagante cruce entre el Enmascarado de Plata (que no el de Oro) y The Phantom (como advierte con tiento Carlos Aguilar), un campeón de lucha libre, de fuerza descomunal, interpretado con estolidez e incredulidad por Ken Wood, a las órdenes del Servicio Secreto (¡y tan secreto!) en dos entregas: **Superargo, el hombre enmascarado** (Nick Nostro. 1967) y **Superargo, el gigante** (Paolo Bianchini, 1968), que más allá de su proverbial pero simpática inconsistencia, del ejército de latosos *cyborgs* —inmunes a las balas y cuya indumentaria recuerda, en rijoso, al atuendo de los bomberos de **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*: François Truffaut. 1966); un film *antigadgets*,

aunque para los nostálgicos cabe reseñar la navaja de afeitar que sustituye la moderna rasuradora a pilas—, telecomandados por un saldado *mad doctor* (su intención es crear el hombre del futuro: una máquina), desde un laboratorio caspolén (significado por un tablero de mandos anoréxico y pantallas repletas de lucecitas con pitidos como música de fondo), avitualla un no por chafarrinóse menos típico continente de *gadgets ad hoc*: automóviles que arrojan aceite, vehículo de Superargo con aspas inciso-punzantes que liquidan robots a mansalva o la pistola eléctrica anti-*cyborgs* (pura bisutería) … aunque el más inspirado *gadget* es el poder de la mente de Superargo (y de su asesor espiritual hindú, ¡Aldo Sambrell!), que en la cámara de torturas derrotan los gases tóxicos y los pinchos que amenazan con agujerearles… ¡por levitación![5]

Modesty Blaise, super agente femenino

Como contrapunto y lógica evolución del (sub)género —y del mercado—, ellas se tomarán también al pie de la letra el ser «de armas tomar», pasando a amueblar —poco más— la ficción con rango protagonista. Si nos sentimos generosos, cabe ser benevolentes con **Barbarella** (*Barbarella*; Roger Vadim, 1968), el rayo positrónico, la pandilla de muñecas dentadas/carnívoras, la máquina del placer creada por Duran Duran, fundidos sus fusibles por una sobrecarga de lujuria emanada por la heroína —emparentada con el aparato orgásmico propuesto por Woody Allen

en **El dormilón** (*Sleeper*, 1973)—, el diáfano cuerno de rinoceronte que completa el atuendo de Anita Pallenberg, reina negra en ejercicio, o los falsos pechos que orea Jane Fonda, que encarna una «unidad de placer», entre transparencias de sintético satén, aunque en este caso cumplía la doble función de realzar su busto y no enseñar nada inconveniente…[6]. Con todo, aunque menos llamativa en su repertorio que Barbarella, rompemos una lanza (o un cuerno, o lo que haga falta) por la «modelna» Modesty Blaise (Monica Vitti) de la manierista y culturera **Modesty Blaise, super agente femenino** (*Modesty Blaise*, Joseph Losey, 1966), dibujada por Peter
O'Donnell,
popera deidad femenina de pelo negro, ataviada de negro y luciendo botas (negras) de media caña, un espléndido cruce entre el físico de Pussy Galore y el cerebro de Rosa Klebb. ¡Auténtica fantasía (o ciencia-ficción) en movimiento!

Diabolik

La vitalidad de la producción no se agota con todo lo reseñado. Sin aportaciones de relieve y con la mirada puesta en el espejo norteamericano, algunos pálidos reflejos de sus soportes narrativos aterrizaron —un tanto bruscamente— entre nosotros. Y de entre los

arquetipos a los que más jugo se intentó extraer, le corresponde al científico loco o malvado, entre botarate, tronado y genial(oide), el triste honor de ser el más tramitado.

Los crímenes del doctor Mabuse

En esta tesitura, es razonable la cita de Mabuse, decididamente temible y peligroso, prototipo de todos los demiurgos con ansias de poder y átomos a mano que en el cine son: cf. el profesor Jordan (Wolfgang Preiss), entre hijo ilegítimo de Mabuse y su heredero espiritual, de **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*; Fritz Lang, 1960), predecesor de todos los Berlusconi —y Villalongas— presentes/venideros, uno de cuyos *gadgets* radica en las pistolas que disparan balas invisibles, junto a las extravagantes agujas de acero silenciosas… muy propio de este sujeto que basa su poder en estar en todas partes sin ser visto gracias a los micrófonos y cámaras que siembra por doquier. Desde el testero más que festivo Vincent Price como Doctor Goldfoot de **Doctor Goldfoot and the Girl Bombs** (Mario Bava, 1966) y su corte de gentiles androides femeninos en bikini, equipadas con detonadores en el ombligo (*girls bombs*), hasta Fantomas, *self made man* del crimen, enmascarado, rey del disfraz, que roba, asesina y provoca desastres con total impunidad, cuyo *penchant* por la comedia —o lo payaso— lo aleja del universo onírico y *fantastique*, del estudio social del viejo París alentado por Marcel A. Hain y Pierre Souvestre enunciado en las versiones de Louis Feuillade (en 1913) y Paul Fejos (en 1931). Y encima por triplicado: **Fantomas** (*Fantômas*; André Hunebelle, 1964), **¿Fantomas vuelve?** (*Fantômas se déchaîne*; André Hunebelle, 1965) y **Fantomas contra Scotland Yard** (*Fantômas contre Scotland Yard*; André Hunebelle, 1967), que hace acopio de coches Citroën voladores, muebles volatineros y otras variadas escacharrantes zarandajas. De simpática cita son tanto las cápsulas/pirindolos, suerte de crisálida tecnológica, protectoras de los Daleks, extraterrestres que en su movimiento despiden diversos gases y humos, enfrentados al Dr. Who (Peter

Cushing) y su máquina de traslación espacio-temporal en el tandem **Dr. Who y los Daleks** (*Dr. Who and the Daleks*; Gordon Flemyng, 1965) y **Daleks - Invasion Earth 2150 A. D.** (Gordon Flemyng, 1966), En un registro muy diferente maniobra el Doctor Phibes, protagonista histriónico y delirante de **El abominable doctor Phibes** (*The Abominable Dr. Phibes*. Robert Fuest, 1971) y **El retorno del doctor Phibes** (*Dr. Phibes Rises Again*; Robert Fuest, 1972), él mismo convertido en una gigantesca prótesis y esteta de los asesinatos que comete auxiliado por una nutrida tramoya de «trucos», desde su personal interpretación de las plagas bíblicas en la primera obra, hasta —por poner un ejemplo entre muchos— el chorro de arena dirigido al conductor del coche que le deja, literalmente, en los huesos, o el ventilador que genera… una tormenta en el desierto.

Los *gadgets* irán cediendo terreno en su pulso con los efectos especiales, resistiendo —y bien poco— en las imitaciones (artríticas y costrosas) de concretos éxitos taquilleras como la trilogía de Mad Max[7]. Puestos en el trance de elegir, preferimos ese ventilador supercomputadora (Alpha 60, para ser más precisos), gloria y prez de la informática, concebida por el doctor Von Braun (Howard Vernon) y destrozada a martillazos en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*;

Jean-Luc
Godard, 1965), ubicada en una ciudad de una remota galaxia (el París de 1965), que no es una urbe de nuestra época sino un testimonio del futuro donde debe aparecer (¡por fin!) una nueva forma de amar, de sentir, de vivir…

Sciencie Fashion

Barbarellismos: la ciencia-ficción de Dino De Laurentiis

196San Dino De Laurentiis-ek ekoiztutakoa eta Roger Vadim-ek zuzendutakoa Barbarella haize-bolada gozoa izan zen munduko zientzi fikzioaren bar agertu zen unetik bertatik. Jeneroko beste zenbait izenburu handiren (esate baterako 2001: A Space Odyssey edo The Planet of the Apes) garaikide izandakoa, bere eldarniok, erotsmoak. ozartasunak, estetikak eta asmmo filosofikorik ez izateak funtsezko erreferentzia bilakatu zuten hirurogeita hamarreko hamarkadaren amaierako kulturan.

Jesús Palacios

En 1968 el mundo debía ser muy distinto a como es ahora. Al menos, el éxito de **Barbarella** (*Barbarella*), su inmensa popularidad, parece apuntarlo. Hoy día, cuando estamos ya en el mismo año que Kubrick y Arthur C. Clarke convirtieron en mucho más que una fecha, resulta casi impensable que un producto cinematográfico, con las características del film de Vadim, pudiera convertirse en fenómeno de masas. **Barbarella**, como todo el mundo sabe, coincide prácticamente en el tiempo con películas de
ciencia-ficción
mucho más respetadas. Con filmes que se consideran representativos de la llegada a la madurez del cine de ciencia-ficción. Títulos como **El planeta de los simios** (*The Planet of the Apes*, 1968), **Soylent Green - Cuando el destino nos alcance** (*Soylent Green*, 1973) o la mismísima **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Pero entre medias, juguetona, irresistible, delirante y netamente sexual, también triunfó **Barbarella**. Porque entonces la
ciencia-ficción
(y el género fantástico en su globalidad) no era algo exclusivamente anglosajón.

Los filmes de Kubrick, Schaffner y Fleischer citados, así como otros muchos de la época, presentaban, cada uno a su manera, temas filosóficos y cuasiteológicos, temas sociales y políticos. Desde la Evolución, con mayúscula, de la especie humana y el viaje espacial, al hambre y la superpoblación, pasando por el peligro atómico, la guerra fría y el racismo. Con la posible excepción del último cuarto de hora de **2001**, gloriosamente lisérgico y propio de algún *videoclip* imaginado por Timothy Leary, estamos ante tres películas serias, coherentes y con una narrativa tradicional, que prima tanto o más el guión, la historia, el argumento, como las

imágenes, los actores y la estética. Gracias a dios, o al diablo, teníamos a **Barbarella**. Era francesa, luego, por tanto, *sexy* y licenciosa. Debería haber sido Brigitte Bardot, cuyo físico y rostro inspiraron el personaje de *bande dessiné* original de Jean-Claude Forest, pero fue Jane Fonda, lo que nos permitirá siempre recordarla como algo más que la comprometida luchadora por los derechos humanos en que se convertiría años más tarde. Se presentaba con uno de los más famosos *stripteases* de todos los tiempos, flotando en gravedad cero, mostrando su juvenil cuerpo en la mejor de las formas (todavía no necesitaba hacer *aerobic*). Después, viajaba de planeta en planeta, enfrentándose a toda clase de extrañas criaturas, triunfando siempre con su sexo y sus armas de mujer, para mantener la paz en la galaxia. Haz el amor y no la guerra. Aunque entonces hacer el amor tenía un sentido mucho más literal que ahora.

Barbarella era una coproducción entre Francia e Italia, con participación inglesa… Es decir, una película europea. Y ni siquiera entonces el cine europeo podía hacer sombra al americano, sobre todo en lo que a producción y efectos especiales se refiere, Así que casi todo en **Barbarella** estaba tremendamente mal hecho, incluso para los cánones de la época. Hasta el *striptease* espacial estaba «mal hecho». Todo eran transparencias torpes y baratas, muñecos casi inarticulados para representar animales extraterrestres o muñecas mecánicas, explosiones ridículas, decorados pintados. Para colmo, estaba claro que el guión de **Barbarella** no hablaba de grandes conflictos futuros, de acuciantes problemas de la humanidad. Es más, tenía el descaro de presentarse como una historia de
ciencia-ficción
«feminista», cuando su protagonista era una chica guapísima que arreglaba todo follándose a la gente. Todo el mundo ha oído decir alguna vez que Vadim no sabía dirigir. La película era mala, torpe, sin ritmo, sin acción. La cámara no se mueve, todo es estático y lento. Pero **Barbarella** triunfó. Fue un éxito. Dio mucho dinero y mucho más de qué hablar. Fue popular en el sentido estricto de la palabra. Siempre había una razón para ir a ver la película (principalmente, Jane Fonda y sus modelos), y las revistas, no sólo de cine, se llenaron de páginas y páginas con Barbarella en todas las poses imaginables, vestida por Paco Rabanne Se convirtió en un

mito. En un icono. Los 60 son los Beatles, los Rolling Stones, Malcolm *X*. JFK Andy Warhol y… Barbarelia.

¿Por qué? Sencillamente, porque **Barbarella** es una de las mejores películas de la historia del cine. Como
ciencia-ficción
supone un alivio, un paréntesis, un agujero negro, netamente europeo, en medio de la agobiante seriedad y pretensión de la
ciencia-ficción
anglosajona. Y no por ello es «mala» ciencia-ficción. Al contrario, es la mejor. ¿Qué queda en definitiva hoy de **2001**? Su estética fría, futurista, sus *ballets* espaciales, su monolito, su delirio alucinógeno. Es decir, su estética. **Barbarella**, como película, era ya directamente pura estética, sin soportes teológicos o filosóficos pretenciosos, Barbarelia, como personaje, era, naturalmente, Venus, Afrodita. Brigita, Ochún, Ishtar, y, también, Cleopatra, Semiramis, Catalina la Grande y la Du Barry.

Como toda diosa verdaderamente libre, era producto de la imaginación de un hombre, Jean-Claude Forest, uno de los mejores dibujantes franceses de historieta, y un agudo guionista, lleno de sentido del humor, genuino *glamour* y *charme*. La concibió dentro de esa fantástica tradición francesa que son las heroínas aventureras, cuyos encantos se convierten en verdaderas armas de guerra, como la Angélica de las novelas y películas de los 60, que la precedió en unos pocos años. Pero se la llevó de la época de la Revolución Francesa a la de la revolución sexual y espacial. En el cómic era, desde luego, Brigitte Bardot, porque no podía ser otra (de hecho, France Gall sería Jodelle, y Françoise Hardy sería Pravda, otras dos heroínas del cómic francés, así que ya no había mucho donde elegir). La B. B., cuyas dos bes están tan presentes en el nombre mismo de Barbarella, sugiriendo la turgente sensualidad de los pechos de la Bardot, así como la carnalidad de sus labios (no es una errata). Pero la naturaleza traidora, y el divorcio, de Roger Vadim le dieron el papel a Jane Fonda que, mejorando lo presente, no lo hizo nada mal. Especialmente si recordamos cómo se avergonzaba después, convertida en *working class heroine*, de su pasado barbarelliano. Barbarella también era y es pariente próxima de todas las subversivas y sensuales amazonas imaginarias de los años 60: la Bea B. de la novela de Le Clézio *La guerra*, «La chica de la

moto», de la obra maestra de Mandiargues del mismo título; la *Belinda* de Guido Crepax; la propia *Pravda, la survireuse* de Peellaert, a lomos de su motofiera mecánica… Sólo que ella prefirió el blando y uterino interior de su caballo de Troya alado, su nave espacial de colores pastel, forrada de blandas colchas, *poufs* y pieles estampadas.

Y esta diosa de la era espacial, tan coqueta como cualquier modistilla de película de Jacques Demy, pero mucho más peligrosa, encontró en el film de Vadim su encamación ideal. No es cierto que la película, como se dice a veces, sea «infiel» a la *bande dessiné* original. De hecho, es una adaptación, bastante más fiel de lo habitual, de los ocho primeros episodios del cómic de Forest, editados un año antes. El diseño de producción fue supervisado por el propio dibujante y creador del personaje, y hay diálogos y citas literales de las

viñetas. Vadim, haciendo alarde de su mejor estilo —presente también en esa joyita del *fantastique* y el *prét-a-porter* que es **Metzengerstein**, en **Historias extraordinarias** (*Tre passi nel delirio*, 1968)—, no dirige: compone el plano. Deja que los objetos, los decorados, los cuerpos, hablen por si mismos el lenguaje de las formas y el color. El ritmo no es lento, sino pausado, contemplativo, esteticista. Y está, claro, el guión. Un guión lleno de ingenio, fino sentido del humor, y parodia gruesa en los momentos justos, con un villano

ideal (el vicioso Durand Durand, que daría nombre a un fantástico grupo de *pop*), un ángel ciego (Phygar, guapísimo John Phillip Law) y una Reina Negra mala, malísima, que está buena, buenísima (Anita Pallenberg, la bruja de los Rolling Stones). El hecho de que **Barbarella** no se tome en serio la
ciencia-ficción
(menos todavía la ciencia) no quiere decir que no de un repaso, muy inteligente, a ciertos tópicos del género en aquellos años: pacifismo, revolución, sexual y política (magnífico David Hemmings como ingenuo revolucionario), etc. Más aún, **Barbarella** es
ciencia-ficción
europea, *fantastique*, y como tal, no responde a la necesidad anglosajona de una lógica lineal, progresiva y maniquea. Cuando Barbarella pregunta a Phygar, el Ángel Ciego, por qué ha salvado la vida también a la Reina Negra, que le ha torturado y cegado antes, John Phillip Law contesta (siguiendo el cómic original): «*Los ángeles no tienen memoria*». Como reconocía el propio Forest en una entrevista: «*Me interesan determinados tipos de situación: cuanto más risibles, a la vez absurdas y simbólicas, imbéciles y al mismo tiempo conmovedoras, más me hacen disfrutar…*».

Pero hay una cosa, tanto o más importante, que hace de **Barbarella** un hito en la historia del cine fantástico: su productor, Dino De Laurentiis.

Dino De Laurentiis es, quizá, uno de los nombres mas odiados por el «honesto» aficionado al cine de ciencia-ficción. En su haber como productor o coproductor se cuentan algunos de los más grandes desastres del cine fantástico. Películas que, mientras el empleo de efectos especiales se hacia cada vez un arte más y más «realista», más perfeccionista, y que, cuando los argumentos se volvían cada vez más y más pretendidamente serios y «adultos», parecían renegar de cualquier intención de credibilidad o verismo. En las que no importa que las más ridículas transparencias, el empleo de técnicas caducas, basadas en la pantalla azul y las pinturas *matte*, campen por sus respetos, levantando la indignación del espectador, mientras historias totalmente ingenuistas y delirantes se desarrollan ante sus ojos. Filmes que no suplican el convencimiento, la suspensión de la incredulidad (vulgar artesanía de los sentidos), sino que exigen la complicidad, la participación

crítica y estética del espectador (sofisticado arte de la contemplación).

Barbarella, King Kong (*King Kong*, 1976), **Flash Gordon** (*Flash Gordon*, 1980), **Conan el bárbaro** (*Conan the Barbarian*, 1982), **Dune** (*Dune*, 1984), **Conan el destructor** (*Conan the Destroyer*, 1984), **El Guerrero Rojo** (*Red Sonja*, 1985), **La grieta** (1989) y **El ejército de las tinieblas** (*Army of Darkness: Evil Dead 3*, 1992), precedidas por el **Diabolik** (*Diabolik*, 1968) de Mario Bava, componen un ciclo de singulares y desarmantes incursiones de la familia Laurentiis en el cine de fantasía y ciencia-ficción. Son, la mayoría de ellas, ridiculizadas o ignoradas por muchos cinéfilos. Algunas son obras de culto en pequeños circuitos, pero, en general, puede decirse que, abarcando la época que viera filmes como **El planeta de los simios, 2001. La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), **Superman, el film** (*Superman*, 1978), **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979) o **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), entre otros, son generalmente consideradas errores coyunturales, meteduras de pata de un productor ambicioso y sin escrúpulos, que falsea los presupuestos, incumple las promesas de espectacularidad ofrecidas al espectador y, finalmente, se desvincula de la forma de hacer cine fantástico (eminentemente realista) de sus contemporáneos. Son algunas de mis películas favoritas.

Flash Gordon

Para hablar, siquiera rápidamente, de la ciencia-ficción según Laurentiis, habría que empezar por cambiar el significado de sus siglas en inglés. Así, la «S. F.», para Laurentiis y sus cómplices, no tiene nada que ver con la *Science Fiction*… y sí mucho con la *Science Fashion*. Más allá de pretender convencer al espectador de tramas imposibles, héroes arquetípicos y personaje absurdos, obligándole a creer, mediante la falacia ilusionista del cine, en realidades imposibles, lo que Laurentiis ofrece es una improbable pasarela de moda. Una exposición de cuadros vivientes, de

escenarios pictóricos, de atmósferas estéticas, a la que el cinéfago inteligente asiste complacido, regodeándose en la sensualidad de lo falso, en el barroquismo de las formas y en la ausencia de pretensiones.

Flash Gordon

El cine fantástico de Laurentiis, europeo al fin y al cabo, es siempre elaboradamente decadente. Propone una visión del género propia de estetas. Mirar, contemplar, es lo que cuenta. No creer. Seguir una historia siempre absurda, creyendo en ella como niños durante un par de horas, es una simpleza. **Barbarella** es la primera película de
ciencia-ficción
para adultos, no **2001**. Es el vestuario de Paco Rabanne para Jane Fonda lo que importa, como importan los trajes de Jacques Fonteray, la fotografía de Claude Renoir y el diseño de producción de Mario Garbuglia, asistido por Jean-Claude Forest. Por eso, el ojo inmóvil y aristocrático de Roger Vadim retrata perfectamente este desfile de modas galáctico, envuelto en estética surrealista y *pop*, más próximo a los cuadros de Leonor Fini, Remedios Varo o Leonora Carrington, que a los diseños espaciales de Chesley Bonnestell o Richard Ellenshaw. Hasta su tantas veces denostada revisión de **King Kong**, dirigida por John Guillermin y protagonizada por una increíblemente hermosa Jessica Lange, posee una atmósfera de genuina *pulp fiction*, que ha ganado todavía más con el paso de los años. Las escenas de los nativos llevando en volandas a Jessica Lange drogada, vestida (es un decir) con cuatro trapos y coronada de flores, hasta el altar donde la espera el gigantesco y enamoradizo simio, son dignas de cualquier film de Maria Montez, de una portada de Margaret Brundage para *Weird*

Tales o de un disco de Yma Sumac. Hasta los diálogos tienen momentos de tan excelso delirio como cuando la heroína intenta apaciguar a su peludo amante, preguntándole de qué signo del Zodíaco es. El **King Kong** de Laurentiis es una joya del *kitsch* intencionado, que se puede disfrutar ahora tanto o más que el film original de 1933.

Mientras Lucas y Spielberg se empeñaban en emocionamos con tontas sagas galácticas y envejecidos héroes de tebeo. **Flash Gordon** nos ofrecía un espectáculo colorista, propio de las salas de fiestas de Las Vegas, el Studio 54 o el Oddissey. El espléndidamente hortera diseño de producción de Danilo Donati, encargado también del imposible vestuario, traducía en términos «disco» el estilo entre Decó, Art Nouveau y futurista blando de los cómics de Alex Raymond. Sumado todo al diseño artístico de John Graymark y a la fantástica banda sonora de Queen, y sin olvidar al torpe y guapo protagonista, el deportista Sam Jones, el resultado es una épica pieza de culto *gay*, llena de humor, fantasía y trajes.

Con **Dune**, los muchos problemas de producción y las excesivas pretensiones del proyecto estuvieron a punto de acabar con el estilo Laurentiis. A punto de convertirla en una película seria y buena. Afortunadamente, el resultado fue tan irregular y torpe formalmente como para que Lynch renegara de él durante años… Y tan estéticamente encantador y sorprendente como siempre. Con influencias procedentes de los implicados en el primer proyecto abortado, que hubiera debido dirigir Alejandro Jodorowskv (Giger, Moebius, etc.), el diseño de producción de Anthony Masters y el vestuario de Bob Ringwood bucean en las fuentes apropiadas, y **Dune** se convierte en un inmenso baile estilo imperio, donde los uniformes inspirados en la moda austrohúngara y balcánica de principios de siglo, el *look* juliovernesco de máquinas y naves, y el toque de gótico industrial y estética *freak* de Lynch, apoyado en la fotografía verdosa y tenebrista del veterano Freddie Francis, se unen para ofrecer un espectáculo premioso, torpe, lento… pero fascinante y lleno de barroquismo, con momentos más propios del cine mudo de un Eisenstein o de un Lang, que del cine fantástico a la americana, y con una atmósfera que anticipa el *steampunk*.

Con **Conan el bárbaro** entramos en un concepto muy distinto. Casi no debería hablar de ella porque, a pesar de sus excesos,

torpezas y momentos netamente Laurentiis es, sobre todo, un excelente film de John Milius. Los decorados de Ron Cobb, el diseño artístico de Pierluigi Basile y Benjamin Fernández y los decorados de Giorgio Postiglione, resultan perfectamente disfrutables, pero la convicción épica de Milius, brillantemente sustentada por la banda sonora operística de Basil Poledouris, distrae y obliga al espectador a seguir una historia inteligente e inteligible. En este sentido, sus secuelas más o menos directas, **Conan el destructor**, mucho más zafia y *pulp*, y, sobre todo. **El Guerrero Rojo**, con producción de Christian Ferry y magníficos decorados de color rojo, siempre rojo, de Danilo Donati, nos permiten recuperar el disfrute puramente estético y cómplice del mejor *peplum* clásico. No olvidemos que, en su momento, Laurentiis estuvo en la producción de filmes como **Atila, rey de los hunos** (*The Sign of the Pagan*, 1954), **Ulises** (*Ulises*, 1954), **Barrabás** (*Barabba*, 1962) o **La Biblia** (*The Bible*, 1965). Además de algunos de los mejores de Fellini, como su **Casanova** (*Casanova*, 1977). Por más que les pese a muchos, el cine fantástico de Laurentiis es pariente próximo, muy próximo, del de Fellini. Compárese si no **Satyricon** (*Fellini-Satyricon*, 1969) con **Barbarella, Flash Gordon** o **El Guerrero Rojo…** O con **El ejército de las tinieblas**, inesperada continuación y punto final (de momento, al menos), al ciclo de **Posesión infernal** (*Evil Dead*), iniciado por Sam Raimi en 1982.

Seguramente ningún aficionado al *gore* y el terror moderno se esperaba que Raimi y su héroe, interpretado por el siempre simpático Bruce Campbell, se decantaran, tras las dos primeras entregas ultra*gore* y salvajes de la serie, por la fantasía heroica a lo Dino De Laurentiis, pero así fue, Aunque esta claro que **El ejército de las tinieblas** es un film de «autor», que contiene todos los estilemas característicos de Raimi (el montaje frenético, los ángulos de cámara exagerados y deformes, el empleo desquiciado de la *steadycam* y el *travellings*, etc.), también contiene todos los característicos de Laurentiis; malos efectos especiales, decorados pintados y de cartón piedra, homenajes cinéfilos a la época *pulp* y los años 50 (que también pueden deberse a Raimi, cierto) y un sentido de la violencia y la acción pueril, infantil, que convierte el *gore* y el terror en una broma inteligente, un juguete cómico, que no empaña la exhibición de decorados, colorines y situaciones

grotescas. No sería raro que las influencias de Laurentiis en la obra de Sam Raimi fueran mucho mayores que a la inversa, Ahí están las producciones para televisión de Raimi y su amigo Robert Tappert: **Hércules. El joven Hércules** y, sobre todo, **Xena, la princesa guerrera**, son testimonio evidente de que Raimi ha aprendido mucho del creador de **Barbarella, Flash Gordon. Conan** y **El Guerrero Rojo**.

No, no me olvido. **La grieta** también fue una producción Laurentiis, aunque se trate de una película española, dirigida por Juan Piquer Simón. No es casual, tampoco, que sea este director, en cierto modo tan malogrado por nuestra industria, el elegido por Laurentiis para su intento de montar una producción europea de serie B. que compitiera dignamente con la norteamericana. Piquer comparte con el productor italiano su inclinación al ingenuismo, su pasión por la literatura *pulp*, juvenil y de aventuras, su cuidado por los aspectos externos de la producción (carteles, anuncios, etc.)… Y, naturalmente, su espíritu involuntariamente *kitsch*, su inevitable usura (las circunstancias obligan) y cierta torpeza cinematográfica indefinible. El resultado fue, sin embargo, una de las mejores cintas de Piquer y un genuino producto Laurentiis. La fotografía amarilloverdosa, el esquema totalmente *pulp* de la historia, con guiños casi lovecraftianos y personajes de una pieza, los decorados de cartón piedra, los monstruillos marinos y los magníficos diseños de Ron Cobb, colaboran a que **La grieta** sea una de las más divertidas y estéticamente disfrutables aventuras del cine fantástico español. Harina de otro costal sería saber lo que habría ocurrido de llevarse a cabo el proyecto de «Barbarella 2», para el que Laurentiis contaba también con Piquer.

La *Science Fashion* de Laurentiis no es para todos los públicos. No es para niños ni adolescentes. Nadie puede apreciarla en su juventud, cuando del cine esperamos olvidar la realidad metiéndonos en la pantalla. Cuando uno quiere creer en lo que ve. Es un cine adulto, decadente y elaborado. Un cine para olvidar la realidad manteniéndote «fuera» de la pantalla. Un cine para contemplar lo que se ve, pero no para creer en ello. Sólo para creer en el propio cine, en el artificio en sí, no en las banales historias que nos cuenta. Un cine de suntuosos vestuarios torpes efectos especiales. De grandiosos decorados y diálogos estúpidos o

inteligentemente divertidos, pero nunca pretenciosos. De escenas de acción torponas, monstruos ridículos y batallas espaciales lamentables… pero lleno de *glamour*, humor, extravagancia y sofisticación. Es una tradición europea y europeísta, difícilmente aceptable ya para espectadores educados en las formas de hacer y ver americanas, eminentemente infantiles (lo que no implica un sentido negativo, simplemente otra forma distinta de hacer las cosas), donde se habla un lenguaje que pretende (y logra muchas veces) convencer, emocionar al espectador con historias y sentimientos falsos.

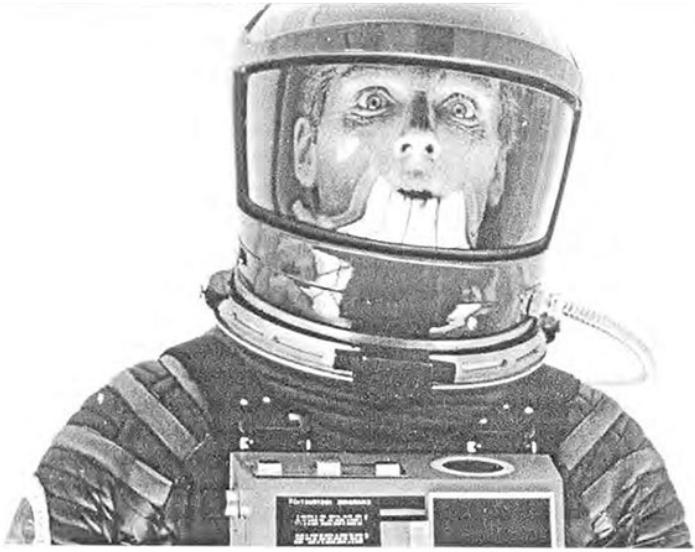
Las películas de las que hablamos aquí también convencen y emocionan. Pero no por sus contenidos, sino por su forma. Emocionan porque su universo estético, icónico y físico (incluyendo a los actores como elementos sensuales del decorado) provoca perversos placeres voyeuristas y eróticos… reflexivos, críticos, ceñidos al ojo del espectador. No pretenden que el espectador se reconozca desde la pantalla, sino que renuncie al olvido y se convierta en artista a través de la apreciación consciente de lo que contempla. No nos ofrecen perdernos en imágenes, sino encontrarnos en ellas. Su herencia no se ha perdido —del Rabanne de **Barbarella** al
Jean-Paul
Gaultier de **El quinto elemento** (*Le cinquième element*, 1997) sólo hay un pequeño paso atrás, como del **Flash Gordon** al **Batman y Robin** (*Batman & Robin*, 1997) de Schumacher—. Simplemente languidece, extenuada, extinguiéndose con lentitud en el celuloide… Pero, ojo, brillando cuando menos se espera en series de televisión como la magnífica **Lexx**, coproducción germanocanadiense con un *look* netamente *Metal Hurlant*, con el mismo sentido de lo falso, lo irreal y lo decorativo de **Barbarella…** y con la misma obsesión por el sexo, aunque, es de los 90, a la inversa: nadie consigue hacerlo bien. O en simpáticas producciones independientes como la británica **Pervirella** (1997), de Alex Chandon, homenaje descarado, con efectos especiales y decorados más descarados todavía, a base de maquetillas ridículas, pero que, en el fondo, acaba por recordar más a la Monty Python que a Forest.

Flash Gordon

El barbarellismo sigue vivo, y bien vivo, sobre todo en la publicidad, en los anuncios de Axe Fénix o Bourjoise. En las pasarelas de moda, donde toda una tradición de extravagancia y futurismo en el vestir ha seguido con la misma vitalidad desde los años 60, ofreciéndonos siempre modelos barbarellianos y hasta recuperando, a través de la sensual Claudia Schiffer, el gesto mismo de Brigitte Bardot. En los *videoclips* musicales, en las portadas y sonidos de la música disco. Barbarellianos son grupos como Air o Cassius, barbarelliana resulta Madonna cuando canta con arreglos de Mirwais… Barbarellianos han sido grupos como Two Unlimited o Army of Lovers, como lo son ahora Aqua, verdadero catálogo visual y musical del universo estético del *pulp* y la mejor ciencia-ficción: la mala. Barbarella revive en *videoclips* como «Oops! I Did It Again», con Britney Spears como Gran Diosa del Planeta Rojo. Vive en el corazón de toda *drag queen* como es debido y, mejor todavía, en la ropa que (tra)viste.

El espíritu de **Barbarella** está ausente, quizá, del cine, especialmente del cine europeo, que ha perdido la memoria y el humor, para convertirse en una revisión en imágenes banales del realismo naturalista del siglo XIX. Está ausente porque, tal vez,

forma parte de la vida misma de quienes saben que hacer cine no es rodar, iluminar, dirigir una película. Hacer cine, es «ver» las películas. Ya saben, si nadie las viera, no existirían.



2001: Una odisea del espacio

El año en que asesinamos a HAL-9000

196San Stanley Kubrick-ek georari zinemaren historiako film gurrantzitsuenetako bat utzi zion. Zenbait alderditan araindik ere gainditu gabeko efektu bereziekin, dagoeneko mitikoa den soinu-bandarekin eta monolito bat eta komputagaila bat ikonotzat zituela, Kubrick-en filma puntu eta bereiz izan zen zientzi fikzionaren barruan, batez ere duen sustrai metafisikoagatik eta planteatu eta erantzuten ez dituen galderengatik.

Juan Carlos Paredes

Como muchos se deben estar preguntando que hace **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968) en un monográfico dedicado a la
ciencia-ficción
europea, sirvan estos pequeños apuntes para dejar zanjado este ASUNTO, que es el que menos interesa al lector: considerada por muchas enciclopedias y libros especializados como producción británica, o como mucho coproducción británico-estadounidense, la película se rodó en los estudios Boreham Richard
Wood's
British Studios, en las afueras de Londres. Gran Bretaña. Cierto que Metro-Goldwyn-Mayer aportó las cantidades de dinero más importantes: los seis primeros millones de dólares de su presupuesto inicial, pero fueron a partes iguales en dólares y en libras esterlinas, a través de su franquicia en Londres. Tiempo después, cuando el presupuesto se disparó a los diez millones y medio de dólares, la diferencia fue materializada por los ingleses, que, a diferencia de los norteamericanos, siempre creyeron en el proyecto de Kubrick. Estando éste ahogado en medio de su sueño inacabado, una fantasmal compañía europea. Polaris, con mucho que ver con el propio Kubrick, acudió en su rescate aportando el dinero suficiente para finiquitar la película.

Aparte, en un recuento mesurado y calmado del equipo técnico, nos encontramos con que el coautor del guión, el acreditado novelista Arthur C. (Charles) Clarke es originario de Somerset, Inglaterra; el creador de las máscaras de los simios, Colin Arthur, nació en Guilford (también en Inglaterra); los fotógrafos, John Alcott y Geoffrey Unsworth, y el maquillador, Stuart Freeborn, lo hicieron, a su vez, en la capital, Londres; mientras que, con escasos datos publicados sobre ellos, Ernest Archer (uno de los diseñadores

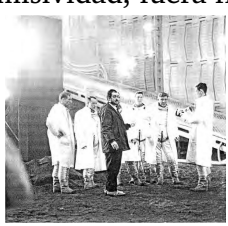
de producción), John Hoesli (el director artístico), Hardy Amies (el diseñador del vestuario). H.
L. Ryder
(el encargado del sonido), Kelvin Pike (el operador principal) y algunos de los técnicos que hicieron posibles los efectos visuales y fotográficos, como Tom Howard, Curly Nelhams o Wally Veevers, parece que eran británicos, pues sus carreras partieron de allí.

La memoria

Una buena parte de las películas de
ciencia-ficción
pasan a la posteridad gracias a alguno de sus personajes, normalmente humano, pero no podemos dejar de lado a esa inmensa caterva de extraterrestres, insólitos bichos mutantes o robots humanoides que pueblan la iconografía del género. Recuerdo cuando era más niño, cuántas veces he salido de ver **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1976) tratando de imitar la socarrona sonrisa de Han Solo. Tampoco resulta tarea fácil olvidar las sufridas facciones de la teniente Ripley o, hace ya un millón de años de aquello, el estimulante y científico físico de Raquel Welch en **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*; Richard Fleischer, 1966). Tan difícil como no recordar las deletéreas dentaduras del extraterrestre de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*; Ridley Scott, 1979); la inmensa mezquindad de Jabba el Flutt; la verdosa personalidad de Yoda; la lógica hibridez de Mr. Spock o el dedo sanador de E.
T. Una
película puede ser rememorada por la rotunda aparición de Gort en **Ultimátum a la Tierra** (*The Day Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) o por la afable obediencia en *scope* de Robby en **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*; Fred McLeod Wilcox, 1956); pero también por la enamorada ascensión de King Kong a lo más puntiagudo del Empire State o por los carísimos paseos de Godzilla por la ciudad o el puerto de turno. Pero en todos los casos nos estamos refiriendo a cuerpos (cuerpos animados, se entiende) con movimiento, acción, forma, desenvolviéndose delante de las

cámaras en busca de un escaño en la gloria de este género tan dado a los mitos memoriales… Según escribo veo el ingrávido y grácil buceo de Julia Adams bajo la atenta mirada de la criatura en **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*; Jack Arnold, 1954); la coreografía de movimientos más sensual de la historia de la ciencia-ficción.

2001: Una odisea del espacio, no. No es su caso. Los dos iconos que han contribuido a que el film de Kubrick se coronase con los laureles del recuerdo cinematográfico son un monolito y un computador. El primero es una losa negra y granítica, geométricamente inconmensurable, sin vida, sin emociones, estática (aunque el tercero en aparición flote por el espacio), inconmutable, sin habla, emite un ruido monocorde y desde luego no tiene forma antropomórfica. Tampoco la tiene el segundo, tan estático e invariable como el primero, aunque con vida, con voz, con inteligencia penetrativa, con emociones descabelladas y con más humanidad (las pruebas, entre otras, son sus posibles errores) que cualquiera de los personajes que aparecen en la cinta; lo cual no fue impedimento alguno para que, bajo nuestra total y obligada permisividad, fuera fría y premeditadamente asesinado.



Stanley Kubrick durante el rodaje de **2001: Una odisea del espacio**

Sin embargo, y lejos de las habladurías de quienes pretenden desprestigiarlo o menoscabarlo con críticas reaccionarias y, por extensión, sin consistencia, lo que convierte a 2001 en un punto y aparte dentro de la historia de la
ciencia-ficción
no es sólo el monolito, o
HAL-9000,
o las inmortales escenas que lo trufan, o sus efectos especiales (que nunca fueron superados ni lo serán, me temo, ya, pues la técnica visual ha tomado otros derroteros más ordenados, perfectivos y

virtuales), ni siquiera su banda sonora, tan repetida, tan clásica. No. Lo inquietante de su construcción (causa primordial para que se la ame y odie a partes iguales) es su estela metafísica (y no hablo del alucinógeno viaje más allá de las estrellas, que me cansa como al que más) y su espíritu incierto y ambiguo que provoca una sensación confusa y provocadora en todo espectador inquisitivo y ávido en respuestas que nunca terminan de llegar. Así pues, los interrogantes en **2001** forman ya parte de su Todo: si Kubrick los hubiera explicado, es muy probable que la historia fuese bien distinta; pero de esta manera, con la libertad para conjeturar con la que sutilmente nos presentó su película, nuestra sed de conocimiento nunca se extingue, ni nos permite descubrir por lo tanto sus límites intelectuales (si es que los tiene), ni tampoco nuestras fronteras imaginativas, estimuladas por la escasez de información: principio de todo anhelado descubrimiento.

Quiero dejar una cosa perfectamente clara: definitivamente esta película no puede ser íntegramente explicada (tampoco es nuestra intención), pero sí estudiada, ¡creo! Esencialmente, los puntos controvertidos de la película son dos, aunque hay muchos más, ninguno de ellos solucionado por la novelización de Clarke (recuerden que, para escribir el guión, Kubrick y Clarke se basaron en varios relatos de este último pero muy especialmente en *El centinela*), publicada al tiempo que el film: ¿Qué son y qué función desempeñan los monolitos? Y, sobre todo, ¿a qué es debida la paranoica reacción de
HAL-9000?
Lo que, sin embargo, Clarke sí deja claro en la novela, desde el arranque además, es la conversión en niño-estrella de Dave Bowman, así como el final en la estancia de éste en la habitación de un hotel, uno cualquiera (habitación estilo Luis XVI en el film) de los que aparecen en las series de la televisión norteamericana. En el film de Kubrick, por el contrario, todo es tan subjetivo, enigmático y rápido que el segmento final, desde la llegada de Bowman a la habitación, su vertiginoso envejecimiento y su reconversión en feto-niño-estrella, funciona mucho mejor si lo apreciamos como una profunda metáfora.

2001: Una odisea del espacio

Así pues, omitiremos contar una película de sobra conocida por todos los buenos aficionados al género, en la que no importan la trama ni la historia: lo importante es su manera de expresar las ideas y los conceptos que la conforman, condensando la esencia de su género, la ciencia-ficción, a su más básico elemento: el efecto de la tecnología futura en la raza humana. No enumeraremos tampoco sus aciertos (se necesitaría un libro para ello), ni su puesta en escena (a la que habría que dedicar una tesis doctoral, pues hasta el último centímetro de celuloide tiene un propósito en la cinta); ni desmenuzaremos su simbología, para tomar la opción, acuciados por la escasez de espacio, de centramos en los dos sublimes enigmas, ya indicados, que oscurecen el film.

Pero si tuviese que buscar ayuda para ello y tuviera que elegir un elemento substancial e iluminador en **2001**, tarea harto difícil, creo que me quedaría con la música y el sonido de la película. Aunque muchos están de acuerdo en afirmar que la música de **2001** fue una brillante elección de Kubrick, parece que son muy pocos, colmados por la modorra de lo cómodo, los que han comprendido que la música y el sonido poseen una función mucho más importante que la pura estética que normalmente se le supone. Sólo Carlos Pumares en este país, con su monolítica paciencia, en los muchos especiales radiofónicos que cada verano dedicaba a la obra de Kubrick, ha otorgado a la música el papel relevante que verdaderamente conlleva y es el único que ha apuntado el hecho irrefutable de que la comprensión de alguna de sus zonas más oscuras es perfectamente realizable si reflexionamos en su música. En breve, otro de sus pasajes más discutidos es anunciado por Kubrick mediante el «Así habló Zarathustra»: nos referimos, claro es, a la posible colocación de los dos monolitos, uno en la Tierra y el otro, descubierto unos pocos millones de años después, en la Luna, que posiblemente tuvo lugar durante la mágica alineación del Sol, la Tierra y la Luna que vemos durante los intensos fotogramas iniciales de la película. Volverá a sonar el fragmento de Richard

Strauss precisamente cuando, en una de las pocas pistas ofrecidas por Kubrick, el jefe mono recuerda dicha alineación mirando unos restos óseos y disponiéndose a dar un paso más en la evolución al aprender a utilizar un hueso como arma capaz de matar y como herramienta para desplegar la «virtud» que nos caracteriza sobre el resto de los animales: la violencia gratuita. «Casualmente», el último paso de la cadena evolutiva, precipitado por la presencia del cuarto monolito enfrente de la cama en la que yace un Bowman centenario (e, instantes después, convertido ya en feto-niño-estrella), también es ensalzado con el mismo fragmento musical de Strauss.

Queda así explicado qué son y qué función tienen el primero y el último de los monolitos. ¿Qué ocurre entonces con los dos que faltan? Lejos de la sarta de chorradas edipianas acometidas por Jacques Goimard y encumbradas, en tiempos, por algún que otro «estudioso», el segundo monolito es un centinela, precedente directo del relato original (el que los hombres hayan encontrado el monolito enterrado en la Luna significa que el hombre ha alcanzado otro nivel de conciencia o inteligencia), que emite una señal de radio hacia Júpiter: ésta es recibida por un tercer monolito, que no es más que otro centinela, encargado de lanzar a Bowman a un viaje más allá de las estrellas.

«Soy un computador de la serie HAL-9000…»

Confesaba en cierta ocasión Arthur C. Clarke que si el espectador comprendía completamente **2001**, habían fracasado: «*queríamos*» —explicaba el novelista— «*suscitar muchas más preguntas de las que podíamos contestar*». Como es obvio no fracasaron; precisamente, la lentitud de sus escenas está justificada para permitimos macerar estas cuestiones una y otra vez sin llegar nunca a alcanzar las respuestas. Aún así, la atmósfera musical sigue siendo inestimable para penetrar en el meollo del film de Kubrick y, por encima de todo, anticipa directamente las posibles teorías que podrían ser manejadas para justificar el ofuscante comportamiento de HAL.

La atmósfera musical envuelve el film desde el primer segundo hasta el último, simultaneando extraños coros de voces con valses y *ballets* clásicos, iniciáticos gruñidos y aterradores rugidos con adelantados pitidos y zumbidos provenientes de sintetizadores. El espacio no podía ser tan descorazonadamente silencioso, silencio auténtico de vacío, de nada, de inmensidad sin finito, pero el hombre se encarga de colmar de sonidos este universo de locura con sistemas de aire acondicionado, zumbantes computadoras y sibilantes puertas automáticas. Kubrick presenta al hombre indefenso en la nada rodeado de una coraza de sonidos, de máquinas, como única arma contra la soledad en el espacio.

Bowman y Poole aparecen primitivos y casi inútiles comparados con las máquinas y las computadoras: parecen intimidados por la inteligencia y las capacidades de
HAL-9000.
Así, deshumanizando a los personajes humanos, Kubrick enfatiza el valor de la humanidad de HAL (que ya de por sí es la mayor de los tres personajes: es de largo el más charlatán, en el buen sentido de la palabra, y entusiasta, orgulloso de su cometido y de su pedigrí: expresa cariño por la tripulación, desea a Frank un feliz cumpleaños, y le agradece la partida de ajedrez que han jugado juntos, y aprecia el trabajo artístico de Dave).

En el colmo de su deshumanización, el hombre no es capaz de

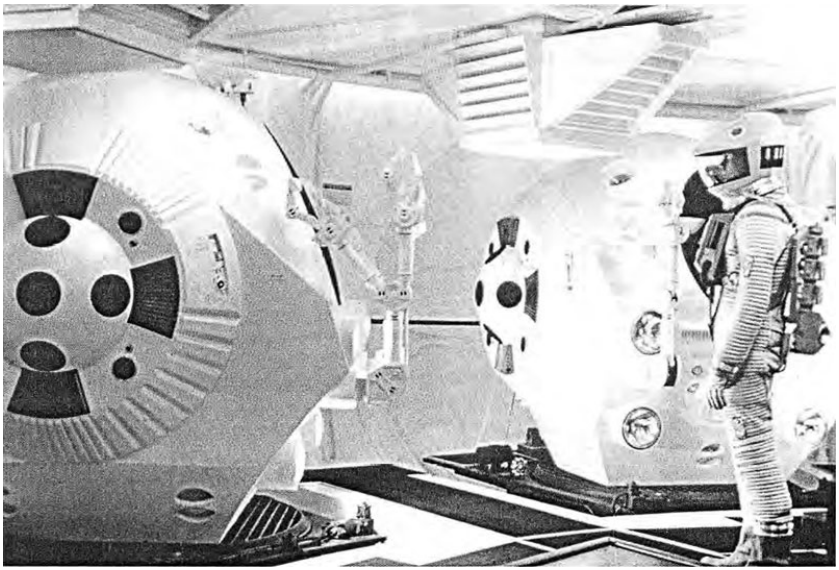
afrontar su destino sin la ayuda de su tecnología, circunstancia con la que
HAL-9000
se siente realmente productivo y valioso. ¿Puede ser ésta, tal vez, una explicación a su paranoico comportamiento? Si
HAL-9000,
cuyo grado de perfección esta fuera de toda duda, presiente o sospecha que, si los ocupantes de la Discovery 1 toman contacto con estos seres superiores (él desde luego conoce que el propósito de la misión es un encuentro extraterrestre), su labor con los hombres, que ya no necesitarán máquinas ni objetos materiales, incluidos sus propios cuerpos físicos, quedará mermada o, incluso, eliminada, resulta de lo más lógico que, en un acto de supervivencia, tratase de impedir este contacto.

Razonado desde otro punto de vista, el arranque paranoico de
HAL-9000
es coherente con su violenta personalidad, ya que otras factibles explicaciones a sus asesinatos pueden ser, aparte el lógico espíritu de supervivencia, otras virtudes patrimoniales del hombre. Si, Situémonos:
HAL-9000
comienza a errar de manera sorprendente. ¿Por qué? ¿No era su generación una serie infalible de computadoras, como orgullosamente había recalcado al periodista televisivo en la famosa entrevista a través del espacio y el tiempo? ¿Se siente ofendido HAL del inminente contacto entre un intelecto inferior y la misteriosa fuerza que lo ha llamado? ¿Desea usurpar la posición y encontrarse con el misterio él mismo? ¿O mata porque está acorralado por sus propias debilidades y desea cubrir sus errores? Se me ocurre, para resumir, que en el fondo de tan ambiguo comportamiento solamente hay dos explicaciones (aunque éstas tengan varias causas tan sólidas como subjetivas) que, aun a riesgo de caer en el perogrullo más sonrojante, puedan ser manejadas con un mínimo de coherencia:
HAL-9000
ha mentido (para matar) o está en un verdadero error (motivado por las desconcertantes contradicciones interiores) y las circunstancias posteriores le obligan a intentar sobrevivir. Las

causas de la primera son las más atractivas; la única que se me ocurre de la segunda es la que más me gusta.

La mentira

La mentira, pese a lo que mucha gente cree, no es patrimonio único del ser humano, aunque, como la silicosis los mineros, prácticamente nacemos con ella. Los animales son capaces de mentir, de engañar con tretas inteligentes, pero siempre, con el fin de salvaguardar su vida o la de sus congéneres, por una conveniencia vital; por lo que en el fondo, el ser humano, más animal y deshumanizado cada día, también miente para satisfacer su propia conveniencia sin sentir reparo alguno: ¿tan vital puede ser en una máquina? ¿Por qué no?
HAL-9000
ha venido demostrando ser más humano que los humanos que lo rodean, por lo que no debe extrañar que se dé a la mentira con alegría aunque con poca precisión (diríamos que no es un buen mentiroso, o un mentiroso hábil). Su propósito en todo caso es dividir a la tripulación para acabar con ella. La primera causa de su mentira ha sido ya expuesta: obra mal porque su futuro operacional y profesional con seres que desechan la materia se presenta francamente negro. Obviamente, el propósito principal de la misión no se produciría, por lo que, sin encuentro milagroso, el hombre seguiría dependiendo de las máquinas tanto o más en el futuro.



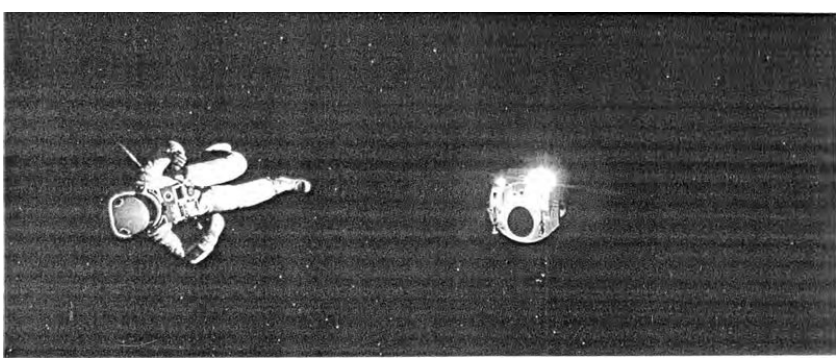
La segunda causa es más esperable en un ser humano y más inherente a él que el propio instinto de supervivencia: por prepotencia y soberbia, a HAL le asaltan dudas acerca de las aptitudes de la tripulación y teme que la misión peligre de alguna manera al estar el evento por encima de las limitadas posibilidades de los seres humanos. Estoy convencido de que estar al servicio de unos representantes de una raza que yo juzgo inferior a mi debe ciertamente molestar. Esta aseveración podría ser demostrada con el revelador momento de la siguiente conversación, instigada por el propio HAL:

> HAL: «*Por cierto, ¿te importa que te haga una pregunta personal?*».
> Dave: «*No, en absoluto*».
> HAL: «*Bueno, perdona que sea tan curioso, pero durante las últimas semanas me he estado preguntando si no te estabas arrepintiendo (la expresión en inglés es "some second thoughts", que podría significar "dudas", "otros pensamientos", que me parecen más apropiadas; arrepentirse es la traducción del subtitulado) de la misión*».
> Dave: «*¿Qué quieres decir?*».
> HAL: «*Es bastante difícil de definir. Quizá sólo estoy proyectando mis propias preocupaciones al respecto. Sé que nunca he conseguido librarme por completo de la sospecha de que hay cosas muy extrañas en esta misión. Estarás de acuerdo en que hay algo de verdad en lo que digo*».

Dave: «*Bueno, no sé. Es una pregunta difícil de contestar*».
HAL: «*No te importará hablar de ello, ¿verdad, Dave?*».
Dave: «*No, en absoluto*».
HAL: «*A nadie se le ha pasado por alto las extrañas historias que circulaban por ahí antes de nuestra partida. Rumores sobre algo que se había encontrado enterrado en la Luna. Nunca di demasiada credibilidad a esos rumores. Pero a la vista de otras cosas que han ocurrido, me cuesta quitármelo de la mente. Por ejemplo, el que los preparativos fueran mantenidos en secreto y el toque melodramático de que los doctores Hunter, Kimbell y Kaminski llegaran a bordo en estado de hibernación después de cuatro meses de entrenamiento por separado*».
Dave: «*¿Estás trabajando en tu informe psicológico sobre la tripulación?*».
HAL: «*Claro que si. Lo lamento. Sé que es una tontería. ¡Un momento…!*».

Y, precisamente, en este momento, cansado de tan besuga especulación, HAL da el aviso de que falla un componente del sistema de comunicaciones.

HAL no se corta lo más mínimo en probar a Dave preguntándole si ha recapacitado o tiene dudas sobre la misión. Quiere saber si está inquieto o preocupado por no saber las verdaderas razones del viaje, cuando él las conoce perfectamente. Lo único que obtiene son respuestas lacónicas, frías, de una dejadez insultante y una última frase que prueba que la misión le trae al fresco y se limita a hacer su trabajo. En ese momento precisamente parece que HAL decide pasar a la acción.



Pero esta conversación, aparentemente trivial, me hace volver a pensar en el instinto de supervivencia de
HAL-9000.
Otro motivo a la cuenta, el tercero, creo que viene a completar

definitivamente el primer enfoque: ¿No parece dar la sensación de que HAL está buscando ayuda en Dave, que cree, se encuentra en una situación tan poco ventajosa como la suya? ¿No piensan ustedes que, aunque HAL sabe el motivo de la misión, sospecha que a él lo van a dejar fuera de juego una vez llegado el momento crucial? ¿Por qué, si no, la grabación con el verdadero cometido del viaje salta cuando es desactivado el último *microchip* cerebral de HAL? Es más que obvio que HAL sabe cosas, pero no consigue quitarse la mosca de detrás de la oreja. No comprende por qué los preparativos han sido mantenidos en secreto y le parece «melodramático» (con toda la carga peyorativa del término) el que otros miembros de la misión hayan sido hibernados antes de llegar a la nave después de cuatro meses de entrenamiento por separado. ¿Y qué entrenamiento y para qué? ¿Saben, por alguna circunstancia que se nos escapa, en el control de la misión en la Tierra lo que hay que hacer exactamente en el momento del contacto? Parece que sí, o, desde luego, parece que saben algo más que HAL y que éste no entra en la alineación final. No sería descabellado ver aquí que, una vez que Dave no tiene la mínima intención de pensar siquiera en el asunto (Kubrick ha trufado la película de detalles en los que queda claro que Dave y Frank tienen horchata en las venas), HAL decide deshacerse de los estorbos y, o bien contactar él mismo, o bien volver a la Tierra, donde sin problemas se le ocurrirían 9000 excusas diferentes para explicar el abortamiento de la misión.

¡Contactar él! El egoísmo. El cuarteto de oblicuas razones, tan hipotética o más que las otras, podría ser completado solamente si adjudicamos a HAL el muy humano y poco inteligente don del egoísmo, lo que viene a contradecir quizá su razonable y perfecta programación (¡¡¡si es que fue así!!!): HAL intenta matar a toda la tripulación para así poder ser el «elegido» en contactar con los extraterrestres. Y, ¿actúa de esta manera por el simple orgullo de ser el «primero» en conseguirlo o por beneficiarse de los presumibles adelantos evolutivos de los extraterrestres?; ¿no ambicionaban el robot de Asimov, Andrew, y el computador de Engendro mecánico (*Demon Seech*, Donald Cammed, 1977), Proteus IV (con la voz de Robert Vaughn), llegar a convertirse, con diferentes medios, formas y propósitos, en seres humanos operativamente completos? Entonces, ¿por qué HAL, sospechando

del alto grado de evolución de estos entes alienígenas, no iba a desear evolucionar hacia un ser superior, pleno de conciencia, y deshacerse de sus incapacidades? Es decir, del amasijo de *chips* y *softwares* y hierros atornillados a una compleja y

pesada estructura metálica que lo soporta y lo ata: una humillación para un ser supuestamente tan inteligente.

Con todo ello, con su rebelión y una vez liberado de sus ataduras, del servilismo al que está sujeto, solventaría a su favor la eterna contienda amo/siervo, hombre/máquina, que desde siempre viene atormentado a la literatura y al cine de
ciencia-ficción
y que llegaría a su cénit, siempre en mi opinión, con el ansia de humanidad de los androides en el apasionante binomio *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Philip K. Dick y Ridley Scott, respectivamente. Joan Bassa y Ramón Freixas, en su esquemático y globalista estudio *El cine de ciencia-ficción* (Ed. Paidós, 1993), son los que mejor han tratado las motivaciones psicológicas de las máquinas una vez que descubren que no deben rendir pleitesía y sumisión a seres mucho menos inteligentes que ellas.

El error

Precisamente son estos dos críticos los que, en un único y ambiguo párrafo del mismo libro, señalan lo que ya adelantaba, si bien de manera escasamente remachada, José María Latorre en su libro *El*

cine fantástico (Pub, Fabregat. Col. *Dirigido por…*, 1987): HAL se encuentra «*desgarrado por la contradicción interior que para él representa la mentira*». Más que mentira, el verdadero acto delictivo de HAL, si es que así puede calificarse (aunque así lo cree HAL) es la ocultación de la verdad; saber más que la tripulación. Hasta aquí bien, pero habría que construir más argumentos alrededor de esta lucha interior, que no es otra cosa que una idea contradictoria con la filosofía con la que el computador fue creado.

Lo que, en mi opinión, puede ser la verdadera razón del error de HAL viene motivado por un detalle en el que, al parecer, todos estamos de acuerdo: HAL es más humano que nadie. ¿No puede ser entonces que, debido a turbadoras contradicciones interiores, que para él representa la ocultación de la verdad, erre como computador humanizado que es? El razonamiento se sostiene fácilmente si atendemos al devenir de la película: tras su conversación con Dave, HAL, que ha tenido que fingir un desconocimiento de propósitos, anuncia un fallo en el exterior de la nave, por lo que Dave se ve obligado a salir al espacio para subsanarlo; ¿por qué no aprovecha aquí HAL para comenzar su matanza si es lo que tiene planeado? ¿Quizá porque como todo error que se precie, el que lo comete no cree que ha incurrido en él? En efecto, sin temor alguno, HAL permite que Dave examine tranquilamente en el interior de la Discovery la unidad AE35 reemplazada y se descubra su error. Lógicamente, porque imagina las consecuencias que ello acarrearía en un computador que nunca ha fallado, no acepta su fallo. Pero no le sirve de nada. Frank y Dave planean desconectarlo si se descubre que, una vez reubicada la unidad AE35 antigua, no falla al cabo de las 72 horas de rigor. Es entonces, y no antes, cuando en HAL aflora su humano y ya debatido instinto de supervivencia y decide (sin pararse a pensar, desde luego, en qué es lo que ocurrirá a la misión) acabar con Dave y Frank, primero, y, para no dejar ni una sola huella que pueda delatarlo, al resto de la tripulación hibernada después; pero lo hace empujado por el cariz que han tomado los acontecimientos. Ni se vuelve loco ni lo tiene planeado, HAL asesina o es asesinado. Cuestión de prioridades.

Esta última teoría dejaría el camino expedito para afirmar que **2001** contiene uno de los temas que más obsesionan a Kubrick: la

noción de la misión perfecta o el plan infalible desbaratados por un fallo humano o un contratiempo inesperado y aparentemente sin importancia —téngase aquí en cuenta su **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956) o **La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*, 1987)—. En el caso que nos ocupa, todo se irá al traste por culpa de una computadora que, designada para controlar los destinos del hombre, desarrolla un imprevisible y sorprendente desperfecto, indudablemente humano, debido a que ha sido programada con una mentira en su interior.

A modo de epílogo…

Para terminar, es verdad que no hemos hablado del supuesto poder divino y de la posibilidad de que, en vez de entes extraterrestres, Dios estuviese detrás de esta versión de la evolución del hombre, como se ha venido sugiriendo últimamente desde críticas más conservadoras y teólogas.

Femando Savater, filósofo excomulgado y cinéfilo además, contradice esta corriente clerical cuando afirma que «*la verdadera actitud filosófica no sólo no es complementaria con la teología sino que surge por oposición a ella*». En una película, por lo tanto, eminentemente filosófica como ésta, la razón y la búsqueda ontológica de la verdad borran inconsciente y espontáneamente lo ritual, la superstición y lo que es más doloroso para el cerco religioso: lo irracional. Sin embargo, sí es cierto que **2001**, que

tiene para el cine el mismo significado que el monolito en la película (una puerta que te empuja hacia un nuevo nivel de evolución) es un desafío, resuelto con una sensibilidad espiritual escasamente alcanzada, a la lógica humana, a la realidad y al análisis penetrativo del entendimiento, de la elucubración, de la deducción, de la perspicacia, del razonamiento…, pero sinceramente sostengo que, sin ninguna de estas condiciones, el verdadero milagro del arte no podría cumplirse.

La Maldición de Frankenstein

100 visiones del futuro

Breve diccionario de la ciencia-ficción europea

Jordi Costa

Abre los ojos

(1997). España. Dir.: Alejandro Amenábar

Uno de los mayores éxitos del joven cine español. Segundo largometraje de Alejandro Amenábar, cineasta de origen chileno que había debutado con el *thriller* **Tesis** (1995) —cuya trama, sembrada de convenciones y transparentes trampas, se articulaba alrededor del tema de las *snuff movies*—, **Abre los ojos** habla del laberíntico viaje interior de un *yuppie* desfigurado tras un accidente y escindido entre dos vidas divergentes. La criogenización y los implantes de memoria virtual aportarán el inesperado envoltorio fantacientífico al conjunto. Sublimación del estilo Amenábar —que es, más bien, la asfixia de todo estilo—, el film cuenta con una elaborada arquitectura narrativa, dosifica sus golpes de efecto visuales —la Gran Vía madrileña vacía, el salto desde la Torre Picasso…— y se erige en paradigmático testimonio —probablemente inconsciente— de la desideologización generacional de la joven España del bienestar.

Acción mutante

(1992). España-Francia. Dir.: Alex de la Iglesia

Debut en el largometraje del cineasta vasco Alex de la Iglesia, que ya se había dado a conocer con el corto de impacto **Mirindas asesinas** (1990). Comedia espacial de humor negro recorrida por un rico repertorio de referencias *pop* y guiños cinéfilos, el film documenta, desde un registro que recuerda tanto a los universos berlanguianos como a la mitología viril de Frank Miller, la odisea terrorista de un grupo de mutantes —tullidos, *freaks* y *cyber*-minusválidos— enfrentados a la sociedad futurista del Bilbao del año 2012, que ha hecho del culto al cuerpo su única religión. Lejos de utilizar el registro cómico para afrontar el género desde la distancia, Alex de la Iglesia logra que la factura técnica del film brille a gran altura y que sus escenas de acción se conviertan en auténticas descargas de vigor visual.

Aelita

(*Aelita*, 1924). URSS. Dir.: Jacob Protazanov

La primera *space opera* del cine soviético fue esta fantasía ligera, marcada por las influencias estéticas del futurismo, el cubismo y el constructivismo, en la que un inventor emprende, tras haber asesinado a su esposa infiel, un viaje a Marte, finalmente onírico, en compañía de un soldado del ejército rojo y del detective que investiga el crimen. Basada en la novela homónima escrita por Alexei Tolstoi en 1922, la película —considerada por el escritor Frederick Pohl como una de las mejores obras del género del cine silente— cosechó un considerable éxito entre el público soviético de la época merced a su relectura cómica de la realidad cotidiana y a su creación del primer mito erótico futurista, la princesa marciana **Aelita** (Julia Solntseva). Protazanov, autor sumamente influenciado por Griffith, logró, a su vez, inspirar el registro estético de muchos seriales fantásticos del posterior cine americano, con Flash Gordon (1936), de Frederick Stephani, a la cabeza.

Agente 007 contra el Doctor No

(*Doctor No*, 1962). Gran Bretaña, Dir,: Terence Young

Título fundacional de la longeva serie de películas protagonizadas por James Bond, el agente secreto 007 al Servicio de Su Majestad Británica creado por el novelista Ian Fleming en 1953. Adaptación de la sexta novela del personaje, la película enfrenta a Bond (Sean Connery) con un hiperbólico villano oriental, el Dr. No (Joseph Wiseman), dispuesto a chantajear al gobierno de los Estados Unidos tras haber creado un ingenio atómico capaz de desviar misiles. Evolución *pop* de los esquemas acuñados por la literatura *pulp* y los seriales cinematográficos, la serie Bond —que, en su futuro desarrollo, subrayaría tanto sus elementos fantásticos como los paródicos— supuso el origen de un moderno modelo de cine-espectáculo que canibalizaría diversos géneros cinematográficos y fundaría un nuevo modelo mitómano,

Alien, el octavo pasajero

(*Alien*, 1979). Gran Bretaña. Dir.: Ridley Scott

No sería ni su esquema argumental tributario de un viejo título americano de serie B —**It! The Terror from Beyond Space** (1958), de Edward L. Cahn—, ni su hibridación de los recursos visuales del terror y la
ciencia-ficción
—que ya explotara Mario Bava en su **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*, 1965)— lo que convertiría a este segundo largometraje del cineasta formado en la publicidad Ridley Scott en uno de los clásicos perdurables de la
ciencia-ficción
de los 70, sino su radical opción de convertir los diseños biomecánicos del suizo H.
R. Giger
en su discurso: en el film, la amenaza deja de ser tecnológica para convertirse en biológica, al tiempo que se dota al género de una malsana iconografía sexual. Reputados ilustradores y dibujantes de cómics, como Moebius, Chris Foss o Ron Cobb también participaron en el riquísimo diseño de producción del film.

Amos del tiempo, Los

(*Les maîtres du temps*, 1982). Francia. Dir.: René Laioux

La revista francesa de comics *Métal Hurlant* no sólo marcó la irrupción de una nueva generación de historietistas en el mercado, sino que se erigió en decisiva influencia iconográfica para buena parte del posterior cine europeo de ciencia-ficción: de Ridley Scott a Luc Besson, pasando por Tern Gilliam. En esta adaptación animada de la novela de Stefan Wul *de Perdida*
L'orphelin
—en cuyo guión participó el maestro del *polar* Jean-Patrick Manchette—, el cineasta René Laloux contó con la inspiración gráfica de uno de los líderes de la generación *hurlant*, Jean Giraud «Moebius», que vistió con un deslumbrante ropaje visual una aventura lastrada por su tono deliberadamente infantil y su misticismo un tanto desnortado.

Arrebato

(1979). España. Dir.: Iván Zulueta

El cine es un arte vampírico. A partir de esta premisa, que más tarde podría haber reformulado, en clave catódica, el David Cronenberg de **Videodrome** (*Videodrome*, 1982), el cineasta maldito Iván Zulueta levantó la que, sin duda, puede considerarse como la gran película de culto del cine español. Diez años después de rodar el musical *pop* **Un, dos, tres, al escondite inglés** (1969) y tras haber desarrollado una tan subterránea como valiente labor en el terreno del cine experimental en Súper-8, Zulueta se abismó en las turbias aguas de la más radical pasión por el cine, elaborando una pesadilla metalingüística que hablaba, entre otras muchas cosas, de la imagen como adicción, del vértigo de la belleza y de la monstruosidad de los espejos. Pocas películas han sabido convertir su propio soporte, su propia piel de celuloide, en algo tan perturbador.

Ascensor, El

(*De Lift*, 1983). Holanda. Dir.: Dick Maas

Un ascensor, gobernado por un computador orgánico y maligno, empieza a exterminar a sus ocasionales ocupantes, sirviéndose de métodos tan brutales como inventivos —de la asfixia a la decapitación—, en esta celebrada fantasía holandesa de rebelión tecnológica. Un mecánico (Huub Stapel) y una periodista (Willeke Van Ammelrooy) se aliarán para hallar la clave del improbable secreto que se oculta tras la enigmática cadena de muertes. Un ritmo un tanto titubeante y una prescindible subtrama, construida alrededor de los celos injustificados que atenazan a la esposa del héroe, no impidieron que el film se convirtiera en la carta de presentación internacional de su realizador Dick Maas, que volvería a delatar sus debilidades por el *pulp* en la posterior **Amsterdamned, misterio en los canales** (*Amsterdamned*, 1987).

Atmósfera cero

(*Outland*, 1980). Gran Bretaña. Dir.: Peter Hyams

En una colonia minera de Ío, la tercera luna de Júpiter, un honrado y solitario *sheriff* (Sean Connery) se enfrenta, con las horas contadas, al grupo de criminales que ha distribuido entre la población una peligrosa droga, capaz de aumentar la productividad laboral, pero inductora de suicidios. Con una intriga transparentemente tributaria de **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, una visión del futuro sucia y de vocación realista y abundantes elementos de *technothriller* el film de Peter Hyams logró trascender el esquematismo de su premisa dotando de un abrumador protagonismo a su claustrofóbico y laberíntico decorado, entendido, en un principio, como traslación futurista de algunos espacios característicos del *western*. El film contó con una soberbia adaptación al cómic a cargo de Jim Steranko.

Barbarella

(*Barbarella*, 1968). Francia-Italia. Dir.: Roger Vadim

Creada por Jean-Claude Forest en 1962 en las páginas de la revista *V Magazine*. **Barbarella** se colocaría en la vanguardia del desembarco de erotizadas y fantásticas heroínas que tomaría por asalto la historieta europea de los 60 —y en el que jugó un nada desdeñable papel el cineasta Jean Rollin como guionista de la también popular *Saga de Xam* dibujada por Nicolas Devil—. Erotómano un tanto relamido y de orientación decididamente *kitsch*. Roger Vadim concibió el film como pigmalioniana plataforma de lanzamiento de un nuevo *sex-symbol* internacional, su esposa Jane Fonda. Curiosamente, Forest se había inspirado, a su vez, en la ex del cineasta. Brigitte Bardot, para diseñar originalmente al personaje *Space opera* voyeurística y procaz, en la que la heroína descubre el amor carnal en el proceso de salvar al universo del destructor rayo positrónico del villano Durand Durand (Milo
O'Shea),
Barbarella tiene sus mayores alicientes en lo que debió quedar de la participación de Terry Southern en el guión final y en los espectaculares decorados de Mario Garbuglia.

Baron prásil

(«El barón fantástico», 1961). Checoslovaquia. Dir.: Karel Zeman

Los grabados que realizara Gustavo Doré para la traducción francesa de *Las aventuras del Barón de Munchausen*, efectuada por Téophile Gautier en 1853, sirvieron al checoslovaco Karel Zeman de punto de partida para elaborar su primera fantasía artesanal a todo color. En el film, un astronauta (Rudolf Jelinek) se encuentra en la Luna con Cyrano de Bergerac (Karel Höger), los protagonistas del *Viaje a la Luna* de Julio Verne y el barón Munchausen (Milos Kopecky). Este último, creyéndole un selenita, le acompañará en un delirante viaje de ida y vuelta a la Tierra puntuado por prodigios de toda índole. Combinando la imagen real con fondos y efectos animados coloreados al modo de un viejo virado, Zeman logró su obra maestra, la que le colocó más cerca del brillo fundacional del viejo Georges Méliès.

Black Moon

(1975). Francia. Dir.: Louis Malle

Antes de iniciar su etapa americana, Louis Malle elaboró este extraño ejercicio de cine fantástico de arte y ensayo, lejanamente inspirado en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Lina muchacha (Cathryn Harrison) divaga entre un presente apocalíptico, en el que hombres y mujeres están en guerra, y un mundo de fantasía habitado por unicornios y por jóvenes tan enigmáticos como el claramente desubicado Joe Dallesandro. Poética, enigmática y elíptica, la película reúne lo mejor y lo peor de ciertas aproximaciones «amorales» al género durante los 70: por un lado, un alto poder de sugerencia; por otro, un tono críptico que quizás enmascare cierta vacuidad.

Brazil

(*Brazil*, 1984). Gran Bretaña. Dir.: Terry Gilliam

En un futuro antiutópico donde la violencia terrorista es un probable monstruo quimérico creado por un estado represor, un oscuro funcionario, Sam Lowty (Jonathan Pryce), utiliza su excesiva vida onírica como vía de escape, al tiempo que cobra progresiva conciencia del infierno institucionalizado en que se halla sumido. Uno de los títulos mayúsculos en la carrera, muy cargada de genio, agresividad conceptual y esplendor formalista, del exmiembro de Monty Python Terry Gilliam. Pesadilla retro-futurista narrada con implacable lógica surreal y puntuada por abundantes guiños cinéfilos, **Brazil** corrige y aumenta los hallazgos de **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982)b de Ridley Scott, y subraya la irrelevancia de la casi coetánea **1984** (*1984*, 1984), de Michael Radford, adaptación oficial del clásico de Orwell.

Brujos, Los

(*The Sorcerers*, 1967). Gran Bretaña. Dir.: Michael Reeves

Entre su primeriza **La sorella di Satana** (1965) y el film que se convertiría en su prematuro testamento cinematográfico, la excepcional **Witchfinder General** (1968), el malogrado cineasta Michael Reeves, que se suicidó a los 29 años, dirigió este asfixiante y perverso relato con *mad doctor* que algunos críticos británicos compararon, salvando las distancias marcadas por una todavía titubeante resolución visual, a la insoslayable **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, 1959), de Michael Powell. Basada en una novela de John Burke, la película describe los perversos juegos de transferencia emocional que practica una pareja madura, el doctor Monsarrat (Boris Karloff) y su esposa Estelle (Catherine Lacey), con la ayuda de un ingenio que les permite controlar telepáticamente a su conejillo de indias (Ian Ogilvy), abocado a representar sus fantasías de sexo y violencia.

Bunker Palace Hôtel

(1990). Francia. Dir.: Enki Bilal

Autor de álbumes de historietas de aliento tan onírico y estilo tan barroco como *Exterminador 17, La feria de los inmortales, La mujer trampa* y *Frío Ecuador*. Enki Bilal optó por un formalismo austero a la hora de colocarse tras las cámaras en esta extraña y cerebral fantasía futurista poblada de rostros cargados de ecos para el cinéfilo sofisticado: Jean-Pierre Leaud, Carole Bouquet, Maria Schneider, Jean-Louis Trintignant… Este último encarna al líder de una subterránea comunidad de aristócratas servidos por robots en un futuro antiutópico, trazado en tonos monocordes y recorrido por una mirada lánguida. Una serie de asesinatos que parecen remitir al Mario Bava de **Cinco muñecas para la luna de agosto** (*Cinque bambole per la luna d'agosto*, 1969) aportará algún sobresalto a este cuerpo cinematográfico sin excesiva sangre en las venas. Bilal coescribió el guión junto a su habitual colaborador Pierre Christin.

La carrera de la muerte

(*Scream and Scream Again*, 1969). Gran Bretaña. Dir.: Gordon Hessler

Controvertida serie B de abrupta narrativa y agresivo concepto, que fue despreciada por la crítica de su momento para, más tarde, convertirse en clásico reivindicado por algunos historiadores del género. Un científico (Vincent Price) crea una raza de superseres utilizando miembros extirpados de los pacientes de una clínica. Un oscuro complot internacional intentará utilizar sus creaciones para sustituir a los miembros del gobierno de Gran Bretaña en el curso de una trama conspiratoria, vitaminizada por momentos de electrizante brío visual y refinado sadismo. Christopher Lee y Peter Cushing coincidieron en esta extraña producción de la Amicus, competidora de la Hammer, que también contó con el respaldo de la American International

Casino Royale

(*Casino Royale*, 1966), Gran Bretaña, Dir.: John Huston. Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath

El hipnótico perro color verde-extraterrestre de la saga Bond. Un litigio en torno a los derechos cinematográficos de la primera novela escrita por Ian Fleming sobre el personaje hizo posible la existencia, fuera de programa, de esta hipertrófica parodia, coetánea al éxito de la serie de filmes protagonizados por Sean Connery. Cinco directores y varias versiones del agente 007 —de David Niven a Ursula Andress, pasando por un Peter Sellers que brillaba con luz propia— levantaron esta catedral *pop* que hubiese necesitado mejores cimientos cómicos, pero que todavía sorprende por su sentido del exceso, por su intermitente aire a lo tebeo de *Little Annie Fanny* imaginado por Harvey Kurtzman en un día lisérgico y por la energía que derrochaba un joven Woody Allen en el papel de villano. Guiños al expresionismo, platillos volantes y abundantes referencias multi-genéricas adornan el monumental desatino.

Ciudad de las mujeres, La

(*La città delle donne*, 1980). Italia. Dir.: Federico Fellini

Quizás la nave espacial que se levanta en el fantasmagórico set de **Ocho y medio** (*Otro e mezzo*, 1963) nos hable, de alguna manera, de ese siempre postergado vuelo hacia el firmamento de la ciencia-ficción
que podía haber emprendido un autor de tan irrepetible mirada fantástica como Fellini. Su **Satyricon** (*Fellini-Satyricon*, 1969) demuestra, de hecho, que no podría concebirse un adaptador al cine de los universos de Gene Wolfe más adecuado que este traductor en clave mesmérica del verbo elegíaco de Petronio. **La ciudad de las mujeres**, revisión pesadillesca del sueño del harén de **Ocho y medio**, a la vez que antiutopía ambiguamente misógina, supuso su mayor grado de acercamiento a las directrices del género, aunque también devino uno de sus trabajos más insatisfactorios a causa de una formulación visual intermitentemente desaliñada y cierto recurso al chiste fácil

Ciudad de los niños perdidos, La

(*La cité les enfants perdus*, 1995). Francia. Dir.: Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

El segundo largometraje de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro —este último, uno de los creadores más vanguardistas de la revista *Metal Hurlant*— supuso una interesante *amplificado* de ese estilo personal inaugurado con **Delicatessen** (*Delicatessen*, 1991). Con una estética de
ciencia-ficción
pionera modelo Julio Verne y un tono de cuento de hadas para adultos, el film describe el viaje onírico que una suerte de ogro con el corazón de oro (Ron Perlman) emprende en compañía de una niña (Judith Vittet) para recuperar a su hermano, que ha sido raptado, junto a otros niños, por un oscuro científico (Daniel Emilfork) empeñado en rejuvenecer alimentándose de sueños ajenos. Clones, ciclopes, brujas siamesas y otros prodigios conviven en esta ficción de poderosa fuerza poética, enriquecida con una extraordinaria partitura de Angelo Badalamenti.

Conquista del Polo, La

(*A la conquête du Pôle*, 1912). Francia. Dir.: Georges Méliès

Un aerobús rematado en cabeza gallinácea conduce a los expedicionarios liderados por el profesor Maboul (Georges Méfiès) rumbo al Polo Norte, donde se toparán con un gigante de hielo que devorará a uno de ellos para, al rato, escupirlo a requerimiento de sus compañeros. Los viajeros regresarán triunfalmente a su destino tras un paseo por los hielos perpetuos. Intento de ir un poco más allá en la senda abierta por **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902), a la vez que canto del cisne del Méliès narrativamente más ambicioso, el film topó con la incomprensión del público de la época, que empezaba a descubrir las posibilidades narrativas del montaje a través de los primitivos *westerns* llegados de Estados Unidos y que, inevitablemente, firmaron la sentencia de muerte a la barroca y excesivamente teatral gramática de los *tableaux vivants* del maestro francés.

Day of the Triffids, The

(1963). Gran Bretaña. Dir.: Steve Sekely

Una lluvia de meteoritos deja ciega a casi toda la humanidad, que aún tendrá que afrontar una desgracia peor la tormenta ha traído consigo a una mortífera especie de vegetales extraterrestres que invadirán el planeta. Un oficial de la marina (Howard Keel) encabezará un grupo de supervivientes dispuesto a repeler la amenaza. Adaptación de una de las más celebradas novelas del clásico John Wyndham —inspirador de **Village of the Damned** (1960) y su secuela—, la película no podía contar con un mejor material de partida, pero innumerables problemas de producción y opciones narrativas más que dudosas —entre ellas, la inclusión de interludios románticos— segaron de raíz las mejores posibilidades de la propuesta

Delicatessen

(*Delicatessen*, 1991), Francia. Dir.: Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

En un futuro indeterminado —que, de alguna manera, recuerda a la Francia de posguerra—, un destartalado edificio se convierte en microcosmos paradigmático: un payaso triste (Dominique Pinon) y una desvalida violoncelista (Mari-Laure Dougnac) iniciarán una historia de amor ante la severa mirada del padre de la chica, el oscuro carnicero (Jean-Claude Dreyffus), que alimenta a los inquilinos con carne humana. Entretanto, una Resistencia subterránea —los Troglodistas— hará lo posible por tomar el edificio. Hermanando el sentido del humor matemático y cerebral de Jacques Tati con el desquiciado formalismo de los dibujos animados de Tex Averv, Jeunet y Caro debutaron en el largometraje con esta fragmentaria comedia del absurdo que bien podría considerarse el equivalente dadaísta del *13 Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez y que finalmente revelaba ser mucho más que la mera suma de sus deslumbrantes partes.

Diabolik

(*Diabolik*, 1967). Italia-Francia. Dir.: Mario Bava

Homenajeada por los Beastie Boys en uno de sus *videoclips*, esta adaptación de los *fumetti* de las hermanas Giussani es una estimulante irregularidad en la filmografía de Mario Bava, que se alejaba de su proverbial dominio de la ética y la estética del terror moderno para abordar, sin renunciar a su voz autoral, una dinámica aventura *pop* que reformulaba el espíritu de los viejos seriales. Evolución tecnológica de Fantomas, Diabolik (John Phillip Law), ladrón enfundado en sofisticado traje de cuero blanco, sabotea la política económica italiana y acaba siendo víctima de su desbocada lujuria por el vil metal, en el curso de un espectáculo visual ultramoderno recorrido por un erotismo fetichista y un sentido estético abrumador.

Doctor Mabuse, El

(*Dr Mabuse*, 1921). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Definido por el actor que le dio vida, Rudolf Klein-Rogge, como «*el motor de la destrucción*», Mabuse, personaje que creara el escritor Norbert Jacques en un relato por entregas, pervierte el arquetipo del villano de serial para convertirlo en metáfora de largo alcance. El doctor Mabuse, plenamente consciente de las implicaciones sociales y políticas de sus acciones como agente del caos, puede ser interpretado, en un primer nivel de lectura, como figura premonitoria de esa Alemania totalitaria que no tardaría en germinar, pero también como una suerte de contrafigura perversa del propio cineasta —la escena de la hipnosis colectiva en el teatro resulta muy elocuente en este sentido—. Estructurado en dos partes —**El doctor Mabuse, el jugador e Infierno de crímenes**—, el film narra el enfrentamiento entre el villano del título y su perseguidor, el juez Wenk (Bernhard Goetzke), con el telón de fondo de la desintegración moral del país. En suma, una pionera utopía negativa. Lang volvió al personaje en otras dos ocasiones: **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Dr. Mabuse*, 1933) y **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, I960),

Drácula contra Frankenstein

(1971). España-Francia. Dir.: Jesús Franco

Una de las más desbocadas aproximaciones de Jesús Franco al universo de los monstruos clásicos. El doctor Frankenstein (Dennis Price), con la ayuda de su criado Morpho (Luis Barboo), resucita al conde Drácula (Howard Vernon) para doblegar al mundo. La propia criatura del doctor Frankenstein (Fernando Bilbao) y el hombre-lobo no tardarán en sumarse a este cóctel de monstruos en clave *pop* que asume, con total libertad de movimientos, influencias del cómic de la época y del dibujo animado. El film se abre con una primera hora de alto riesgo en la que el director prescinde de todo diálogo y se cierra con un clímax que convierte su arbitrariedad en transgresora bandera. Denostada en el momento de su estreno, **Drácula contra Frankenstein** se ha convertido en una reivindicada muestra de la línea más autoirónica de la filmografía franquiana.

Elemento del crimen, El

(*Forbrydelsens Element*, 1984). Dinamarca. Dir.: Lars Von Trier

El bautismo de fuego de Lars Von Trier, uno de los talentos más indomables del moderno cine europeo. En una Europa devastada que la cámara del cineasta retrata en desconcertantes tonos ambarinos, un detective (Michael Elphick) investiga una siniestra cadena de asesinatos, siguiendo una metodología empática que acabará propiciando su identificación con el asesino. Un ambiente claustrofóbico y apocalíptico —que llevó a algunos críticos a invocar el nombre de J.
G. Ballard
—, un pirotécnico formalismo —que le debe mucho al Orson Welles de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958)— y un ritmo tan moroso como hipnótico —bajo el que late la influencia de Andrei Tarkovski— convirtieron al film en un debut tan referencial como innovador, un tributo a la tradición que no tardaba en transformarse en una invitación a adentrarse por sendas —conceptuales y formales— inexploradas.

Espía que me amó, La

(*The Spy Who Loved Me*, 1977). Gran Bretaña. Dir.: Lewis Gilbert

La etapa de la serie Bond en que el estólido Roger Moore se hizo cargo del personaje estuvo mareada por la progresiva aparatosidad de su concepción visual y por el no menos creciente énfasis en las posibilidades autoirónicas —cuando no directamente paródicas— de la saga. Tercera aventura de 007 protagonizada por Moore. **La espía que me amó** resume lo mejor de la etapa, subrayando los vuelos más fantásticos de este enfrentamiento con un villano *pulp*, el multimillonario Karl Stramberg (Curd Jürgens), que pretende acabar con toda vida sobre la superficie terrestre para gobernar el mundo desde su reino submarino. La presentación en sociedad del fantástico villano Tiburón (Richard Kiel) y los espectaculares decorados de Ken Adam suman virtudes a un encadenado de escenas de choque que todavía no había caído en el adocenamiento de títulos posteriores.

Éstos son los condenados

(*The Damned*, 1963). Gran Bretaña. Dir.: Joseph Losey

A pesar de que el encuentro entre Joseph Losey y la productora Hammer distó de ser armónico —el cineasta no pudo controlar el montaje final y el estreno del film se retrasó dos años—. **Éstos son los condenados** merece ser considerado no sólo como uno de los títulos mayores de la
ciencia-ficción
británica de *post*-guerra, sino también como una de las más extrañas perlas en el catálogo de la productora. Con una textura de largo alcance simbólico, la trama convoca a un heterogéneo grupo de personajes —una escultura (Viveca Lindfors), una pareja de enamorados (MacDonald Carey y Shirley Anne Field) y el líder de una banda de motoristas (Oliver Reed)— alrededor de un macabro hallazgo: un proyecto científico secreto que prepara a un grupo de niños aislados para sobrevivir a una quimérica catástrofe nuclear. Una perturbadora, sutil, inquietante y un tanto gélida aproximación al tema de la inocencia sojuzgada.

Experimento del doctor Quatermass, El

(*The Quatermass Experiment*, 1955). Gran Bretaña. Dir.: Val Guest

La película que determinó el futuro de la Hammer, que, a partir del éxito de esta adaptación de la teleserie creada por Nigel Kneale en 1953 para la BBC, centró en el fantástico su hasta entonces heterogéneo interés por el cine popular. Integrada por seis episodios de media hora de duración retransmitidos en directo, la serie presentaba a un Quatermass más humano y menos obsesivo que el que inmortalizaría Brian Donlevy en la gran pantalla. Verdadero azote de alienígenas, Quatermass se enfrenta en el film al único superviviente de una expedición espacial, que ha regresado a la Tierra con un parásito del espacio exterior que le transformará en una horrenda mutación. Partiendo de claras influencias de la coetánea
ciencia-ficción
paranoica americana, la primera aventura de Quatermass intentó forjar un imaginario fantástico estrictamente británico, como ilustra ese espectacular clímax en la catedral de Westminster, que, no obstante, traicionó el dramático espesor humano que ese enfrentamiento final tenía en el original televisivo.

Fahrenheit 451

(*Fahrenheit 451*, 1966). Gran Bretaña. Dir.: François Truffaut

En el desolador futuro imaginado por Ray Bradbury en su primera novela, publicada en 1951, la literatura es perseguida inquisitorialmente por ser considerada un vehículo difusor de ideas peligrosas. Las brigadas de bomberos queman libros en grandes piras, mientras una resistencia de «hombres-libro» —empeñados en memorizar obras literarias palabra a palabra— intenta frenar la avalancha de olvido. François Truffaut llevó a su terreno la ciencia-ficción humanista y atravesada de esquemático moralismo de Bradbury en una estrategia que sumaría ambigüedad a la resolución final, pero que adensaría la humanidad de algunos personajes-clave, pervirtiendo la mirada antiutópica del original. Gélida y parcialmente insatisfactoria, la película —aislada incursión de Truffaut en el género, si se exceptúa su trabajo como actor en **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)— tuvo su mejor baza en la económica plasmación visual de ese futuro, magníficamente fotografiado por Nicolas Roeg.

Fata Morgana

(1965). España. Dir.: Vicente Aranda

Uno de los trabajos más perdurables de la Escuela de Barcelona, debido a un Vicente Aranda con una escritura cinematográfica claramente *pop* —en la que latían influencias de la publicidad, del cine de géneros y de la historieta más deconstructiva— y a un Gonzalo Suárez que aportó al guión abundantes elementos de su singular obra literaria y un personalísimo tono de lúdica surrealidad. En una ciudad desolada a causa «*de lo que sucedió en Londres*», una modelo, Gim (Teresa Gimpera), es objeto de diversos intentos de asesinato. Un asesino ciego (Antonio Ferrandis) y un detective (Martí) encargado de proteger a la potencial víctima recorrerán los desconcertantes fotogramas de este film equidistante del tributo y la parodia a las vanguardias que aportó al cine español una inédita aureola de sofisticación visual e intelectual.

Fiend Without a Face

(1957). Gran Bretaña. Dir.: Arthur Crabtree

El cine británico no había impostado las maneras de cine de serie B americano de los años 50 de manera tan transparente como en este trabajo de Arthur Crabtree —director, al año siguiente, de la sádica **Los horrores del museo negro** (*Horrors of the Black Museum*, 1959) —. El film, que, en principio, nació para seguir la estela del éxito de **El experimento del doctor Quatermass** (1955), narra la historia del inventor (Kyanston Reeves) de un ingenio capaz de dotar a los pensamientos de materialidad física que, inevitablemente, acabará desmandando, por error, lo peor de sí mismo en forma de voraces cerebros de afán vampírico. La imaginería casi surrealista del film —con esos cerebros propulsados por espina dorsal y animados por *stop motion* en algunas tomas— y el tono histérico de su clímax final han acabado convirtiendo este título modesto en poderosa obra de culto.

Final Programme, The

(1974). Gran Bretaña. Dir.: Robert Fuest

La siempre conflictiva relación entre la literatura de ciencia-ficción
y su equivalente fílmico podría ser ilustrada perfectamente por este título, adaptación de la primera novela de la tetralogía de Jerry Cornelius creada por el ambicioso y radical escritor Michael Moorcock. La ironía, la sofisticación y la riqueza de lecturas del original literario queda reducida en manos de Fuest —realizador de diversos episodios de **Los vengadores**, antes de lograr el éxito de culto de **El abominable doctor Phibes** (*The Abominable Doctor Phibes*, 1971) y su secuela— a un juego cómplice tendente al guiño obvios, finalmente, al inoportuno destello paródico. La espectacular imaginería eleva un tanto el resultado final, pero no remedia que las posibilidades del personaje —una suerte de cínico Bond futurista del «Swinging London»: en suma, el ancestro «serio» de Austin Powers— resultasen escandalosamente desaprovechadas.

Flash Gordon

(*Flash Gordon*, 1980). Gran Bretaña. Dir.: Michael Hodges

Emblema del clasicismo más formalista en la historieta clásica americana, el *Flash Gordon* creado por Alan Raymond llegó por primera vez a la gran pantalla de la mano del serial homónimo dirigido por Frederick Stephani en 1936, que contaría con dos secuelas —**Flash Trip to Mars**
Gordon's
(1938) y **Flash Gordon Conquers the Univers** (1940)— y que se erigiría durante mucho tiempo en canónica manifestación cinematográfica del género de la *space opera*. Tan arrevistada en su estético como el *sexploit* que la precediera seis años antes —**Flesh Gordon** (1974), de Michael Benveniste y Howard Ziehm—, esta versión *camp* firmada por Hodges revisitaría la línea argumental de las primeras historietas del personaje en un registro capaz de incomodar a los puristas, pero que no impidió que cristalizaran en la pantalla algunas imágenes de atractivo tan áspero como subyugante. El productor Diño De Laurentiis cerró con este título una impremeditada trilogía *kistch* cuyos otros títulos fueron **Barbarella** y **Diabolik**.

Frankenstein and the Monster from Hell

(1973). Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

La película que cerró, a la vez, el ciclo hammeriano de Frankenstein y la carrera del impecable Terence Fisher. La productora británica —y las labores combinadas del realizador y el guionista Anthony Hinds— puso el acento a lo largo del ciclo en la progresiva desintegración moral de cariz romántico —o claramente byroniano — del doctor Frankenstein. El proceso llegaría a su culminación en este título áspero, recorrido por acentos melodramáticos y tendente a la tragedia. Un seguidor (Shane Briant) de las teorías del barón Frankenstein es encerrado en un sanatorio mental regentado por éste: juntos, maestro y discípulo intentarán llevar a cabo un último experimento, colocando el cerebro de un interno de enorme inteligencia en el cuerpo de un ser deforme de fuerza excepcional.

Gibel sensaty

(«Sensación de pérdida», 1935). URSS. Dir.: Aleksander Andreievsky

El término «robot» entró en el imaginario de la ciencia-ficción
de la mano del escritor checo Karel Capek, que le otorgó su sentido arquetípico en la obra teatral *R. U. R* —siglas de Robots Universales de Rossum—. Antonin Artaud quiso llevarla a escena en 1924, pero fue finalmente adaptada al cine por Aleksander Andreievsky en este film, donde se trasladaba a la pantalla el vodevilesco humor del original, los «robots» concebidos por Capek son androides sin sentimientos creados para el trabajo duro que, en el transcurso de la acción, entrarán en conflicto con sus jefes al plantear la posibilidad de autogestionar el progreso tecnológico. En 1948, Otakar Vavra firmaría otra adaptación de una obra de Capek: la notable **Krakatit**.

Gólem, El

(*Der Golem*, 1920). Alemania. Dir.: Paul Wegener y Carl Boese

Compartiendo con Carl Boese las labores de dirección, Paul Wegener volvió a encarnar al sobrenatural hombre de piedra de la vieja leyenda praguense seis años después de haber asumido por primera vez el papel a las órdenes de Henrik Galeen en el film homónimo de 1914. Acentuando la fidelidad a la fuente folclórica original. Wegener y Boese forjaron uno de los títulos mayores del expresionismo alemán, armonizando una contrastada fotografía de Karl Freund, unos decorados de Hanns Poelzig entendidos como espacio subjetivo, unos muy competentes efectos especiales y una buscada teatralidad en las interpretaciones. Invocado por un rabino para liberar a los judíos de Praga de la tiranía de Rodolfo II, el Gólem será posteriormente manipulado por el criado Famulus para secuestrar a la hija de su patrón. Una niña acabará inocentemente con la amenaza, acuñando una situación-tipo —la Inocencia frente al monstruo— que reaparecería en títulos como **El vampiro de Dusseldorf** (*Stadt einen Mörder*
M-Eine
, 1931), de Fritz Lang, o **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), de James Whale.

Gota de sangre para morir amando, Una

(1973). España. Dir.: Eloy de la Iglesia

La respuesta española a **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick. Un trabajo que, por su naturaleza emulativa, fue objeto de rechazo crítico en la época, pero que sintetiza a la perfección la extravagante poética de su autor, Eloy de la Iglesia, uno de los cineastas clave del cine español de la Transición. En un futuro que tiene mucho de extrapolación del presente tardo-franquista, los caminos de una peligrosa banda juvenil y de una enfermera (Sue Lyon) convertida en mantis religiosa de ribetes fascistas confluyen en una ambigua reflexión sobre la violencia pura y la Violencia institucional. Algunas notas de extraño y negrísimo humor y explícitos homenajes a su obvio modelo enriquecen un film de errático mensaje pero palpable valentía.

Gritos en la noche

(1961). España-Francia. Dir.: Jesús Franco

A través de un alquímico equilibrio entre tradición y modernidad, entre la influencia visual del expresionismo y cierta vocación lúdico-transgresora a la hora de mezclar tonos y géneros, Jesús Franco obtuvo el primer título mayor de su trayectoria, que, a su vez, inspiraría un modelo de cine fantástico europeo en el que elementos del terror y la
ciencia-ficción
entrarían en fértil diálogo con una estética de lo explícito asociada a la representación del erotismo y la violencia. El Dr. Orloff (Howard Vernon), el personaje más clásico de la mitología franquiana, vivió en este film su bautismo de fuego, como el científico que intenta restablecer la belleza perdida de su hija asesinando a chicas jóvenes con la ayuda de su criado Morpho (Ricardo Valle).

Grosse Verhau, Die

(1970). RFA. Dir.: Alexander Kluge

En el año 2034, la Compañía del Canal de Suez controla las comunicaciones, el comercio y el tejido social de la galaxia tras las severas sacudidas históricas que han tenido lugar con el cambio de milenio. La situación propicia, no obstante, un caótico estado de anárquica beligerancia entre pequeños empresarios y neobucaneros que no hace sino perpetuar el monopolio. Concebida como un vitriólico fresco socio-político del futuro, habitado por individuos de altísima preparación técnico-científica, pero desarmante elementalidad espiritual, esta desconcertante comedia nació como satírica respuesta a la ambición conceptual de **2001: Una odisea del espacio** (*2001 A Space Odyssey*, 1968) para acabar convirtiéndose en un pequeño clásico de culto reivindicado por buena parte de la critica especializada.

Hardware, programado para matar

(*Hardware*, 1990). Gran Bretaña. Dir.: Richard Stanley

El sudafricano Richard Stanley se ha convertido en uno de los «malditos» del cine fantástico más reciente, a lo largo de una carrera tan poco prolífica como fecunda en conflictos con la industria. En esta *opera prima*, que delataba quizás en exceso la formación videoclipera del cineasta, Stanley propone una esquemática fantasía cibernética en la que una joven escultora (Stacey Travis) se enfrenta a una de sus creaciones, que ha cobrado combativa vida propia merced a algunos componentes que procedían de un ingenio militar diseñado para matar, el robot Mark 13. De débil contenido, pero avasalladora puesta en escena, la película sería una ruidosa carta de presentación: **Dust Devil** (1992), el posterior ejercicio de horror metafísico firmado por Stanley, confirmaría sólo parcialmente las promesas contenidas en este debut.

Hasta el fin del mundo

(*Until the End of the World*, 1991). Alemania-Australia-Francia. Dir.: Wim Wenders

Como años antes habían hecho Godard, Resnais y Truffaut, el alemán Wim Wenders se acercó a los estilemas del cine de ciencia-ficción
para convertirlos en un eficaz instrumento de indagación en sus obsesiones autorales. El film, sin duda el proyecto más caro y ambicioso de su carrera, sitúa su acción en el umbral del cambio de milenio, y se abre narrando una rocambolesca persecución sentimental, sobre el telón de fondo de una sociedad hipertecnificada donde la sobresaturación de informaciones e imágenes relativiza —e incluso anula— distancias y fronteras. Avanzada la acción, el film mudará por completo su tono, dirigiendo su discurso narrativo hacia una pesimista reflexión meta-lingüística sobre el poder narcótico de la imagen. Irregular y pretenciosa, errática en su tono, la película contiene, no obstante, abundantes estímulos conceptuales y puntuales destellos de brillantez visual.

Héroes del tiempo, Los

(*Time Bandits*, 1981). Gran Bretaña. Dir.: Terry Gilliam

Una banda de enanos pendencieros le ha robado al mismísimo Dios el mapa de la Creación y aprovecha las goteras del espacio-tiempo para robar a destacadas figuras históricas. Un niño solitario (Craig Warnock), cuyos padres viven sumidos en un cómodo infierno de estulticia y consumismo, se unirá a la banda, viviendo una hiperbólica aventura en este primer título de la «trilogía de los soñadores» concebida por el ex-Monty Python Terry Gilliam. Infrecuente ejemplo de cine familiar con sobrecarga de contenido y abundantes estímulos para el espectador adulto, el film confirmó la capacidad del cineasta para elaborar un personalísimo discurso cinematográfico tras la antiutopía medieval de **La bestia del reino** (*Jahberwocky*, 1977) y su importante labor como animador *cut-out* en el seno de la legendaria formación cómica Monty Python.

Hombre vestido de blanco, El

(*The Man in the White Suit*, 1951). Gran Bretaña. Dir.: Alexander MacKendrick

Soberbia comedia de la Ealing con pretexto fantástico que ahonda en las implicaciones sociales de un hallazgo científico —una fibra textil indestructible, inmune a manchas y rasgaduras— capaz de amenazar el *statu quo* de un entorno esencialmente conservador. Combinando las referencias paródicas a uno de los lugares comunes del género —el *mad doctor* o científico loco, aquí revisitado como inventor idealista y excéntrico— con un tono de sátira social de hondo calado, el film, basado en una obra teatral del guionista Roger MacDougall, explota a conciencia la carga simbólica de sus imágenes —el prístino traje del protagonista (Alec Guinness) enfrentado a las lúgubres vestimentas de sus oponentes capitalistas — y demuestra que la ligereza puede ser un buen disfraz para los discursos más complejos.

Hotel eléctrico, El

(*L'hôtel electrique*, 1908). España. Dir.: Segundo de Chomón

En su primer estadio evolutivo, el cine de ciencia-ficción —antes de erigirse en género cinematográfico plenamente legitimado en los 50—, se iba esbozando en forma de cortometrajes que utilizaban la idea del progreso científico como excusa cómica. En este trabajo, que inspiró al norteamericano Stuart Blackton un film de corte similar —**The Haunted Hotel** (1907)—, Segundo de Chomón, aventajado discípulo de Georges Méfiès, describe, sirviéndose de una rudimentaria animación *stop motion*, el funcionamiento de un hotel completamente automatizado. La perdida de control de los objetos, con su climática rebelión contra los huéspedes, sugerirá esa desconfianza en las bondades de la ciencia que el género explotaría a fondo en su posterior desarrollo. En 1906, Chomón se trasladó temporalmente a París para desarrollar su trabajo en el seno de la Pathé, productora madre de Hispanofilm.

James Bond contra Goldfinger

(*Goldfinger*, 1964). Gran Bretaña. Dir.: Guy Hamilton

Tercer título de la saga cinematográfica protagonizada por el agente 007 y adaptación —libérrima en pro del sentido del espectáculo— de la séptima novela que Ian Fleming dedicó al personaje. El villano Goldfinger (Gert Fröbe) intenta contaminar todo el oro de Fort Knox, pero 007 (Sean Connery) y la ambigua chica-Bond Pussy Galore (Honor Blackman) conseguirán frustrar sus propósitos en esta aventura que reunió algunos de los momentos más perdurables de la serie —las apariciones del secuaz oriental Oddjob (Harold Sakata), la virilidad del héroe amenazada por un rayo láser…— y que sentó las bases de un moderno modelo de cine de aventuras, marcado por la fetichización de escenarios, objetos y aditamentos tecnológicos. La imagen de Shirley Eaton bañada en oro que aparece en las primeras escenas del film es casi una glosa de esa erotización del objeto de poderosa influencia en el género.

Jetée, La

(1962). Francia. Dir.: Chris Marker

La fuente de inspiración para la soberbia **Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995), de Terry Gilliam, aunque algunas de sus sugerencias conceptuales también pudieron calar hondo en títulos de mayor orientación comercial, como los que componen las respectivas sagas de **Terminator** (*Terminator*, 1984/1991), de James Cameron, y **Regreso al futuro** (*Back to the Future*. 1985/1989-1990), de Robert Zemeckis. Integrado casi exclusivamente por imágenes estáticas —casi una fotonovela del universo paralelo—, el film sitúa su acción en un París *post*-apocalíptico, cuyos habitantes viven refugiados bajo tierra. El tiempo ha perdido su secuencialidad y el protagonista, H (Davos Hanich), obsesionado por el recuerdo de un rostro de mujer en el aeropuerto de Orly, se someterá a un experimento de viaje en el tiempo para intentar restaurar el presente. Una obra irrepetible cuyo poder de fascinación crece a cada segundo. El único trabajo narrativo del maestro del cine ensayístico Chris Marker.

Juego de la guerra, El

(*The War Game*, 1965). Gran Bretaña. Dir.: Peter Watkins

¿Puede el género documental hablar del futuro? El británico Peter Watkins resolvió la aparente paradoja en este film —originalmente producido para la televisión, pero censurado por la BBC por su crudeza— al crear un ejercicio de simulación informativa, conjugado en presente, sobre las consecuencias de un ataque nuclear sobre la ciudad de Kent. Obviando las causas socio-políticas que desembocaron en la hecatombe, el cineasta centra su atención en sus más lacerantes consecuencias sobre la población, documentando con minuciosa frialdad tanto la agonía de las víctimas como el resquebrajamiento del orden social. Un «*documental del futuro*», como lo definió el propio Watkins, que, veinte años más tarde, fue el modelo inspirador del impacto coyuntural de **El día después** (*The Day After*, 1983).

Kamikaze 1999

(*Le dernier combat*, 1982). Francia. Dir.: Luc Besson

Premiada en los festivales especializados de Sitges, Avoriaz y Oporto, esta primera película del francés Luc Besson, rodada en blanco y negro y sin diálogos, describe un futuro *post*-apocalíptico en el que la abolida civilización ha dado paso a un orden tribal, primitivo. Combinando planteamientos estéticos propios de la generación de historietistas de *Metal Hurlant* con unas ideas que podrían derivar de la poética de J.
G. Ballard
—los supervivientes han perdido la facultad del habla y sus motores en este paisaje desolado son sus necesidades primarias: comida y compañía—. Besson acaba elaborando un relato sobre el renacimiento de la civilización no exento de carga poética. La austeridad de los planteamientos de producción —situados a años luz de los posteriores trabajos del cineasta— no impide que ésta sea la obra más elocuente de Besson.

Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville*, 1465). Francia. Dir:
Jean-Luc
Godard

Creado por el escritor Peter Cheyney y convertido por el cine de género Frances en icono popular con los rasgos de Eddie Constantine, Lemmy Caution sólo fue uno de los muchos elementos de la cultura popular que canibalizó
Jean-Luc
Godard en esta libérrima, estimulante y radical aproximación a la ciencia-ficción. Para el director de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964), el género es tan sólo un filtro a través del cual puede descifrarse el presente: el París futuro al que llega el agente intergaláctico Lemmy Caution en busca del malvado Dr. Von Braun (Howard Vernon) no es más que el París de los 60 convenientemente deconstruido. Una argumentación de corte poético es lo que permitirá al héroe derrotar al superordenador que ha eliminado —por pura sustitución lingüística— la emotividad en las vidas de los ciudadanos del lugar. Un trabajo sobrecargado de alicientes que revela a un Godard en completo estado de gracia.

Línea de la muerte, La

(*Death Une*, 1972), Gran Bretaña. Dir.: Gary Sherman

Una serie B de atrevido punto de partida e implacable desarrollo: una comunidad primitiva y tribal que practica el canibalismo como hábito de supervivencia late bajo el civilizado suelo de la ciudad de Londres. Las obras realizadas en 1892 para una ampliación del metro londinense sepultaron en vida a un grupo de hombres y mujeres que lograron sobrevivir excavando túneles en las paredes de su mausoleo accidental y olvidando los tabúes de su abolida condición civilizada. Atmosférica y rigurosa en su gradación de golpes de efecto, la película esquiva las expectativas del público proponiendo un discurso tan agresivo como inquietante: la ordenada existencia de superficie resulta más deshumanizada que esa brutal vida subterránea en la que, a pesar de todo, la emoción humana —el sentimiento, en definitiva— ha sobrevivido a las mayores adversidades.

Luch smerti

(«El rayo mortal», 1925). URSS. Dir.: Leo Kuleshov

Autor a contracorriente en el contexto del cine soviético de la época, Leo Kuleshov fue un cineasta con la mirada puesta en la todavía incipiente tradición del cine-espectáculo americano y otras formas de cultura popular ajenas a todo carácter doctrinario. Con guión de su colega Vsevolod Pudovkin —que también encarnó al villano de la función y participó en el diseño de decorados—, **Luch smerti** utiliza los mecanismos narrativos de los seriales americanos para narrar la lucha entre revolucionarios y fuerzas reaccionarías por el control de una sofisticada arma. Un ritmo frenético y una puesta en escena cargada de inventiva y dinamismo visual garantizaron la perpetua modernidad de este clásico pionero que las autoridades soviéticas consideraron carente de seriedad.

Mala sangre

(*Mauvais Sang*, 1986). Francia. Dir.: Léos Carax

El antídoto para curar la epidemia que, en el año 2058, esta matando a todos aquellos que practican el sexo sin amor es el peculiar *macguffin* de esta película de autor disfrazada de *thriller* sutilmente futurista, segundo trabajo del inclasificable Léos Carax, que había debutado con la ultraromántica **Chico conoce chica** (*Boy Meet Girl*, 1983). Una banda de malhechores reclutará a un joven vagabundo (Denis Lavant) para robar el antídoto en el curso de una narración que prestará menos atención a su discurso que a su forma, revelándose, finalmente, como un deslumbrante juguete multirreferencial —las presencias del historietista Hugo Pratt y del actor Michel Piccoli en el reparto tienen un valor icónico— movido por el puro placer de hacer cine. Una celebración del cine como fin en sí mismo.

Maldición de Frankenstein, La

(*The Curse of Frankenstein*, 1957). Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

La película cuyo aplastante éxito de público acabaría consolidando el liderazgo de la británica Hammer como productora especializada en cine fantástico. Fue, asimismo, el punto de partida de la reescritura hammeriana de los mitos clásicos del cine de horror de la Universal: una reescritura marcada por una poética de lo explícito que bebería en las fuentes del *Grand Guignol* francés, subrayaría el subtexto erótico del género y ahondaría en sus más perturbadoras implicaciones morales. El auténtico monstruo de esta versión no es la desvalida criatura (Christopher Lee), sino su creador, el doctor Frankenstein (Peter Cushing), contemplado por el guionista Jimmy Sangster como un ser amoral y deshumanizado, sin otra emoción que ese amor-pasión por la ciencia capaz de volatilizar tabúes.

Maldición de Frankenstein, La

(1972). España-Francia. Dir.: Jesús Franco

El doctor Frankenstein (Dennis Price) y su criatura (Fernando Bilbao), el conde Cagliostro (Howard Vernon) y su poder hipnótico y una enigmática mujer pájaro (Anne Libert) se dan cita en este cóctel que prolongaba e hiperbolizaba la propuesta lúdica de la precedente **Drácula contra Frankenstein**. La influencia de la historieta erótica italiana de la época —con la *Valentina* de Guido Crepax a la cabeza— resulta evidente y propicia la radical destrucción de la narrativa convencional que, en manos de Franco, se revela más festiva que movida por un severo afán de experimentación. Lina Romas, la musa del cineasta, hizo su primera aparición en la filmografía franquiana en el breve papel de una gitana.

Man Who Fell to Earth, The

(1974). Gran Bretaña. Dir.: Nicolas Roeg

La escritura visual discontinua, abrupta, poética, fascinada por el simbolismo y por la yuxtaposición rimada de imágenes de Nicolas Roeg se adapta a la perfección a las exigencias formales del cine fantástico, género que el cineasta ha visitado sólo ocasionalmente y casi siempre de modo lateral. En este caso, se ajusta también como un guante a la mirada extraterrestre del protagonista (David Bowie), un alienígena que escoge la Tierra como estación de paso para salvar a su planeta. El visitante acabará siendo el sujeto de un aterrizaje moral —emparentado a la caída de Ícaro— en su recién estrenada condición humana que le llevará a perder su propia esencia existencial. Basada en una novela de Walter Tevis, la película combina una alta ambición argumental con un formalismo nada gratuito.

Mandrágora

(*Alraune*, 1927). Alemania. Dir.: Henrik Galeen

La mejor adaptación de la novela de Hanns Heinz Ewers —llevada al cine en dos ocasiones en 1918 y posteriormente en 1930 y 1952 — sobre el perturbador y perverso retoño (Brigitte Helm) de una prostituta y el semen de un ahorcado. Autor mimado por el régimen nazi —para el que compuso un himno—, Ewers se hizo eco en su texto, de manera quizás inconsciente, de las tensiones colectivas generadas por esa obsesión hacia la pureza de la raza que, reinterpretada en clave de malsano cuento de horror, sólo podía llevar a una inquietante conclusión: el nacionalismo es la prolongación política del incesto. En el film, el científico (Paul Wegener) responsable del experimento que ha dado a luz a la bellísima y erotizante —pero espiritualmente vacía— Mandrágora mantendrá con ésta un vínculo potencialmente incestuoso hasta ser destruido por su propia criatura. El serial **Homunculus** (1916) de Otto Rippert fue el iniciador de esta obsesión por los seres artificiales y perfectos que nutriría el fantástico alemán de la época en transparente premonición de las inminentes sacudidas históricas que sufriría el país.

Manos de Orlac, Las

(*Orines Hände*, 1925). Alemania. Dir.: Robert Wiene

Primera adaptación cinematográfica de la novela *Les mainsd'Orlac*, del francés Maurice Renard. Un pianista (Conrad Veidt) que pierde las manos en un accidente ferroviario se somete a una operación en la que le serán trasplantadas las manos que pertenecieron a un asesino ejecutado. La obsesión que, a partir de ese momento, alimentará el personaje llevará el relato hacia el terreno del horror alucinatorio. Dirigida con mirada realista por Robert Wiene, autor de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), la película tiene su mayor virtud en la excesiva y torturada interpretación de Conrad Veidt. Diez años más tarde, Karl Freund realizaría una adaptación más notable, morbosa y perversa de la novela en el seno de Hollywood.

Max Headroom, un viaje al futuro

(*Max Headroom, 20 Minnies into the Future*, 1985). Gran Bretaña. Dir.: Rocky Morton y Annabel Jankel

Preludio de los personajes virtuales que invadirían, una década más tarde, la mitología del género. Max Headroom, *alter ego* falsamente digitalizado de un accidentado presentador de televisión, fue uno de los iconos de los 80. El personaje, antes de presentar en Channel Four su popular programa de *videoclips*, nació en este aparatoso telefilm —estrenado en algunos países en salas de cine— que, amén de explicar su génesis, trazaba un panorama futurista marcado por la alienación televisiva y por los letales efectos sobre la población de un revolucionario sistema de publicidad subliminal. Rocky Morton y Annabel Jankel crearon una especie de **Brazil** de bolsillo que inspiró también una serie de ficción de 15 capítulos, producida en asociación por la productora Lorimar y la ABC, con nuevas aventuras de este personaje pionero.

Metrópolis

(*Metropolis*, 1926). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Luis Buñuel la definió como «*dos películas pegadas por el vientre*». H. G. Wells
la consideró como «*la película más boba jamás realizada*». No hay aficionado al género, no obstante, que hoy discuta su condición de gigantesco clásico, ni, por supuesto, su inabarcable influencia posterior. Rodada a lo largo de 16 meses con un presupuesto de 7 millones de marcos, la película tuvo su punto flaco en el débil guión de Thea von Harbou —rematado con una nota de concordia social de nula clarividencia—, pero supuso un radical tratamiento de choque en la concepción visual del género, merced a la brillantez combinada de Lang y de su técnico de efectos especiales Eugen Schuefftan. El antiutópico futuro descrito en el film se ubica en el año 2000 y adopta la forma de una sociedad dividida según una especular oposición de contrarios: la clase dominante vive en un plácido edén, mientras, en el subsuelo, el proletariado se ha convertido en la mecánica y deshumanizada pieza de un engranaje atroz. La creación de una malvada réplica robótica de Maria (Brigitte Helm), la chica (obrera) que intenta mover las conciencias de los poderosos, abocará ese frágil equilibrio al caos. En 1984 se estrenó una versión remontada y coloreada del film con una banda sonora disco producida por Giorgio Moroder.

Miss Muerte

(1965). España-Francia. Dir.: Jesús Franco

Uno de los mejores ejemplos tempranos de lo que algunos críticos norteamericanos han denominado «*el cine sexpresionista español de Jesús Franco*». Irma (Mabel Karr), la hija de un científico que fue ridiculizado por sus colegas antes de morir, se venga de estos utilizando como mano ejecutora a una bailarina de *striptease* (Estella Blain) controlada por hipnosis. Con espíritu de novela de a duro un tratamiento visual de la iconografía seudocientífica del género que tiende al onirismo. **Miss Muerte** es uno de los títulos más personales de Franco, rico en imágenes perdurables —casi siempre referidas a un maridaje de *eros* y *thanatos* de estirpe surrealista— y capaz de integrar la ironía sin renunciar a sus componentes más inquietantes.

Mister Freedom

(1968). Francia. Dir.: William Klein

Si para el Kevin Smith de la infravalorada **Mallrats** (*Mallrats*, 1995), la mitología del superhéroe era una suerte de sustitutivo moderno del politeísmo grecolatino, el exfotógrafo de modas y prestigioso documentalista William Klein utilizó las virtualidades metafóricas del género en una dirección muy distinta: el superhéroe como epítome del infierno americano, como bandera de una estupidez con ínfulas colonizadoras. En el curso de un cónclave de héroes occidentales, el americano Mr. Freedom (John Abbey) se verá en el trance de salvar a Francia de un grupo de supervillanos dispuestos a atentar contra la libertad de sus habitantes. El superhéroe llegará a la conclusión de que no tiene otro remedio que destruir el país entero. Una sátira coyuntural, resuelta con caligrafía *pop*, que hubiese podido llegar mucho más lejos.

Moon 44

(1990). RFA. Dir.: Roland Emmerich

El modelo de cine-espectáculo americano inaugurado por la generación de George Lucas y Steven Spielberg estuvo siempre en el punto de mira de Emmerich durante esa temprana etapa alemana de la que este film se puede convertir en perfecto catálogo de vicios. Un afán de asfixiar la voz propia en medio de un violento ensamblaje de lugares comunes e ideas recibidas caracteriza la estética del cineasta, que aquí se propone unir dos géneros de raigambre viril —las películas de cárceles y las de academias militares— en un entorno de ciencia-ficción. En un futuro controlado por compañías mineras enfrentadas entre sí, un policía (Michael Paré) llega a una colonia planetaria para investigar unos misteriosos robos, encontrándose con un entorno recorrido por la violencia. Un representativo título del cine de
ciencia-ficción
esencialmente emulativo producido en Europa en las últimas décadas.

Moonraker

(*Moonraker*, 1979). Gran Bretaña-Francia Dir.: Lewis Gilbert

El agente 007 viaja, literalmente, al espacio en este undécimo título de la serie producido en pleno apogeo de la fiebre galáctica generada por el reputado clásico de George Lucas, Hugo Drax (Michael Lonsdale), un villano tan megalómano como el Stromberg de **La espía que me amó** —film del que **Moonraker** fotocopió más de un elemento—, pretende aniquilar a la pervertida raza humana y gobernar sobre un grupo de súperseres que vivirán en una estación espacial. Subrayando los aspectos más paródicos y grotescos de ese sentido del humor consubstancial al personaje y convirtiendo a Bond en una suerte de fuerza imbatible con un chascarrillo siempre en la punta de la lengua, el film se erigió en una ración de espectáculo tan superficial como eficaz, irrespetuosa con el legado de Fleming pero dispuesta a saciar los más elementales apetitos del público. La ridícula redención amorosa del personaje de Tiburón (Richard Kiel) revela que, a esas alturas de la serie, poco importaban las cuestiones de coherencia interna.

Muerte en directo, La

(*La mort en direct*, 1979). Francia-AIemania. Dir.: Bertrand Tavernier

Un hombre (Harvey Keitel) al que le ha sido implantada una cámara en el cerebro sigue a una enferma incurable (Romy Schneider) para que su fallecimiento puede ser retransmitido por televisión. La acción se ubica en un futuro cercano, donde la privacidad se ve asaltada por los agresivos medios de comunicación y los avances médicos han acabado con toda muerte no natural. En ese contexto, la mirada morbosa del público, su necesidad de contemplar la muerte, necesita ser satisfecha de algún modo. Basada en la novela *The Continuous Katherine Mortenhoe*, de David Compton, esta película desoladora, pesimista, triste y éticamente pudorosa en su tratamiento de la pornografía sentimental supone una consecuente toma de postura de Tavernier ante un género cinematográfico que, con frecuencia, ha descuidado el humanismo de su origen literario.

Mujer en la Luna, La

(*Frau im Mond*, 1928). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Los viajes interplanetarios con contemplados por vez primera con óptica realista en este film que estrenó —e incorporó al imaginario colectivo— las posibilidades dramáticas de la cuenta atrás. Con la asesoría técnico-científica de Willy Ley, Gustav Wolf, Josep Danilowats y Hermann Oberth y la colaboración en el apartado de efectos especiales del animador experimental Oskar Fischinger, Lang abordó un registro de pionera
ciencia-ficción
hard que, pese a contar con estimulantes ideas de partida —la homologación de la fiebre del oro con la conquista del espacio—, se vio lastrado por las limitaciones del guión de Thea von Harbou. En el film, una heterogénea expedición —integrada por una mujer (Gerda Maurus), sus jóvenes pretendientes (Willy Fristch y Gustav von Wangenheim), un buscavidas (Fritz Rasp), un profesor (Klaus Pohl) y un joven polizonte (Gustl Stark-Gstettenbaur)— llega a la Luna para explotar sus recursos minerales, sufre algunas bajas y acaba viendo sus expectativas reducidas a una mera lucha por la supervivencia.

Nackte und der Satan, Die

(1959). RFA. Dir.: Victor Trivas

Un sádico *mad doctor* (Horst Frank) mantiene la cabeza cortada de uno de sus colegas (Michel Simon) con vida en esta extraña pesadilla científica dirigida por el cineasta de origen ruso Victor Trivas —cuya carrera se desarrolló entre Alemania, Estados Unidos y Francia—. El villano de la función intentará que su mutilada víctima le ayude en su propósito de obtener una mujer perfecta, trasplantando la cabeza de una enfermera tullida en el cuerpo de una bailarina de *striptease*. Lugar común ya explotado por la ciencia-ficción
americana de los 50, la idea de la cabeza seccionada con vida propia contó en esta ocasión con el lujo irrepetible de tener a su servio el privilegiado cráneo interpretativo de Michel Simon, que, según algunas fuentes, aceptó el papel tras haber sufrido un accidente que había limitado temporalmente su expresión facial. En el diseño visual del film intervino Hermann Warm, responsable de los decorados de **El gabinete del doctor Caligari**.

Naranja mecánica, La

(*A Clockwork Orange*, 1971). Gran Bretaña. Dir.: Stanley Kubrick

Llevada al cine de manera harto particular por el Andy Warhol de **Vinyl** (1965), la novela de Anthony Burgess tuvo su adaptación canónica en esta controvertida película de Kubrick, que fue galardonada con uno de los prestigiosos premios Hugo. Alex (Malcolm MacDowell), el líder de una violenta banda juvenil en un futuro cercano, es sometido a un perverso proceso de reeducación —la técnica Ludovico— que extirpará su libre albedrío. Convertido en un individuo sin capacidad de reacción, sufrirá en sus carnes la venganza de algunas de sus pretéritas víctimas. A pesar de que el discurso del film disecciona y equipara, sin recurrir a moralismos ni lecturas fáciles, dos formas de violencia —la pura y arbitraria de Alex y la fría y premeditada violencia institucional—, algunas voces críticas acusaron a Kubrick de glamurizar el sadismo de ciertas escenas. En su formulación visual, el film adoptaba en registro *pop* algunos recursos lingüísticos del cine de Sergei Eisenstein.

Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective

(*Adela jeste nevecerela*, 1978). Checoslovaquia. Dir.: Oldrich Lipsky

Una de las más afortunadas comedias del checo Oldrich Lipsky, que ya había utilizado el género fantástico como referencia en títulos como **Muz z orvbugi stoleti** («El hombre del primer siglo», 1961) —en la que un viajero espacial regresa a la Tierra 485 años después de su partida— y **Zabil jsem Einsteina, panove** («Yo maté a Einstein, caballeros», 1970) —acerca de un viaje en el tiempo realizado con el objetivo de asesinar a Albert Einstein—. Héroe de la literatura popular americana creado en 1886, Nick Carter —que ya había inspirado un buen número de adaptaciones cinematográficas: entre ellas, seriales de producción francesa y un título menor en la filmografía de Jacques Tourner—, es revisitado en cláve irónica en esta aventura que lo enfrenta a un genio del mal acompañado de letal planta carnívora. La acción se ambienta en la Praga de principios de siglo y los diversos *gadgets* tecnológicos que usa el protagonista aportan algunas de las imágenes más delirantes de este heterodoxo homenaje.

Ojos sin rostro

(*Les yeux sans visage*, 1959). Francia-ltalia. Dir.: Georges Franju

Un médico (Pierre Brasseur) rapta hermosas muchachas para reconstruir el rostro desfigurado de su hija (Edith Scob) en este poema de horror mórbido, malsano e hipnótico, segundo largometraje como director del gran Georges Franjo. Adaptación de una novela de Jean Redon, en cuyo guión colaboraron Boileau y Narcejac, los inspiradores de **Las diabólicas** (*Les diaboliques*, 1954) y **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), el film es una obra rica en imágenes tan poéticas como turbadoras —la máscara sin rasgos de su protagonista, la huida final en la oscuridad…—, cuya atmósfera inquietante se apoya en un magnífico trabajo del director de fotografía Eugen Schuefftan, que había trabajado a las órdenes de Lang en **Metrópolis**. La sensibilidad *pulp* filtrada a través de la influencia surrealista desembocó en esta obra maestra de enorme influencia posterior.

Oro

(*Gold*, 1934). Alemania. Dir.: Karl Hartl

Dos años después de haber estrenado **F. P. 1 Antwortet Nicht** (1932) —fantasía tecnológica de aventuras aéreas alrededor de una plataforma de aterrizaje situada en mitad del Atlántico—, el director Karl Hartl, el actor Hans Albert y los directores de fotografía Guenther Rittau y Otto Baecker volvieron a aunar esfuerzos en esta revisitación en clave de *thriller* científico del viejo anhelo alquímico de obtener oro por medios artificiales. El enfrentamiento entre un magnate escocés (Michael Bohnen) de la industria del metal y los dos científicos alemanes (Hans Albert y Friedrich Kayssler) que han creado el reactor atómico capaz de transformar el plomo en oro centrará la trama de este film que, años más tarde, sería estudiado con lupa por los aliados, convencidos de que su impresionante diseño de producción podría delatar el desarrollo de la ingeniería nuclear germana.

Pánico en el Transiberiano

(1972). España-Gran Bretaña. Dir.: Eugenio Martin

Notable logro en el contexto del llamado «terror de pipas» español de los 70, esta combinación pre-*steam-punk* de imaginería victoriana con un tema que es pura
ciencia-ficción
brilló en su contexto por esa afortunada combinatoria de tradiciones divergentes y una trama imprevisible rematada por un clímax enloquecido, casi histérico. Una criatura congelada que ha sido hallada por una expedición en los hielos de Manchuria vuelve a la vida en el curso de un accidentado viaje del ferrocarril Transiberiano. El monstruo resultará ser un extraterrestre capaz de vampirizar a sus víctimas que llegó a la Tierra hace dos millones de años. Guiños a **El enigma de otro mundo** (*The Thing*, 1951), de Christian Nyby, y referencias a las películas de *zombies* se darán cita en un film que contó con unos planteamientos de producción y con un reparto internacional que lo distanciaron de los más modestos productos de la época.

Pianeta degli uomini spenti, II

(1961). Italia. Dir.: Antonio Margheriti

Claude Rains encarna al profesor Benson, un científico fascinado por la tecnología alienígena que ha posibilitado la llegada de un meteorito cargado de platillos volantes a las inmediaciones de la Tierra. Más tarde, se revelará que los vehículos proceden de un planeta agónico, cuyos habitantes han muerto. Sus computadoras, no obstante, han ejecutado el plan para el que habían sido programadas. Una de las mejores aproximaciones del italiano Antonio Margheriti a la ciencia-ficción, que logra trascender con ironía su frecuente recurso al cliché y supera el lastre de un guión excesivamente verborreico con un notable estilo visual, que alcanza altas cotas de inventiva en la descripción del planeta deshabitado.

Planeta de las tormentas, El

(*Planera Pur*, 1962). URSS. Dir.: Pavel Klushantsev

Eficaz ejemplo de ciencia-ficción soviética alejada del doctrinarismo, la radicalidad autoral o de la voluntad de mensaje que caracterizarla anteriores —y posteriores— aproximaciones de esa cinematografía al género. En clave de *space opera*, el film documenta las aventuras que vivirá una expedición soviética a Venus —en la que figura un robot entendido como contrapunto cómico—, entre volcanes en erupción, dinosaurios y plantas carnívoras, finalmente, la presencia de habitantes inteligentes de aspecto humano pasará inadvertida a sus ojos. La película fue adquirida para su distribución americana por Roger Colman, que pediría a dos de sus acólitos, Curtis Harrington y Peter Bogdanovich, que utilizaran ese material como punto de partida de dos series B que combinaron escenas del original con material rodado para la ocasión. **Voyage to the Prehistoric Planet** (1965), de Harrington, y **Voyage to the Planet of Prehistoric Women** (1966), de Bogdanovich, fueron los resultados de la escabechina.

Planeta salvaje, El

(*La planète sauvage*, 1973). Francia-Checoslovaquia. Dir.: René Laloux

Coproducción franco-checa que adaptó la novela del francés Stefan Wul *Oms en série*, utilizando los inquietantes dibujos del fundador del movimiento pánico Roland Topor, animados según una elaborada técnica de superposición de personajes y fondos. Los Oms, descendientes de los seres humanos, son utilizados como mascotas por los Draags, gigantescos humanoides de piel azul que habitan el planeta Yagam. Terr, un om que ha sido educado por su dueña, se convertirá en el líder de una combativa resistencia que intentará acabar con la esclavitud. Topor y Laloux —que ya habían colaborado en los cortometrajes **Les temps morts** (1964) y **Les escargots** (1965)— lograron un trabajo visualmente fascinante, que trascendió con su rica imaginería onírica el esquematismo de su desarrollo argumental.

Privilegio

(*Privilege*, 1967). Gran Bretaña. Dir.: Peter Watkins

Una estrella del *rock* (Paul Jones) es convertida por los poderes combinados del gobierno y la iglesia en una figura mesiánica capaz de controlar y manipular a sus jóvenes seguidores. El director de **El juego de la guerra** siguió adoptando recursos del registro documental a la hora de abordar esta ficción claramente anclada en la realidad y para cuya plasmación tomó como referencia el hiperbólico fenómeno Beatles. A instancias de su novia (Jean Shirmpton), el líder juvenil se rebelará contra quienes controlan su destino y acabará siendo paradójicamente destruido por sus propios seguidores. Una incisiva reflexión sobre los mecanismos amables de los neototalitarismos que fue despreciada por la crítica de la época, pero cuyo mensaje no ha perdido vigencia.

Quatermass II

(1957). Gran Bretaña. Dir.: Val Guest

Segunda aventura cinematográfica del doctor Quatermass, que, como su modelo, adaptaba un serial televisivo de la BBC escrito por Nigel Kneale. El argumento volvía a adoptar una óptica conspirativa propia de la
ciencia-ficción
americana de los 50, enriquecida en esta ocasión con ecos de ese orwelliano *1984* que el guionista había adaptado para la pequeña pantalla en 1954. Integrado por seis episodios de 35 minutos de duración y emitido en 1955, el serial concluía con un viaje al espacio de Quatermass con el fin de acabar con la amenaza alienígena que había tomado posesión del gobierno inglés. Tanto los cambios en el guión efectuados por Guest como la deshumanización que Brian Donlevy imprimía al personaje contrariaron hasta tal punto a Kneale que éste retiró el film de la circulación tras hacerse con los derechos en 1965. Considerada como una de las Obras maestras de la
ciencia-ficción
británica, la película enfrentaba a Quatermass con una invasión alienígena casi consumada y aliada con el poder.

¿Qué sucedió entonces?

(*Quatermass and the Pit*, 1967). Gran Bretaña. Dir.: Roy Ward Baker

Tercer y último título de la saga protagonizada por el doctor Quatermass. Inspirada en el más popular de los seriales televisivos que Nigel Kneale dedicó al personaje, emitido entre 1958 y 1959 en la BBC. El actor británico Andrew Keir se hizo cargo del personaje en esta pesadilla apocalíptica que mezclaba sabiamente elementos góticos, conceptos de
ciencia-ficción
y referencias a la filosofía jungiana: el hallazgo de una nave extraterrestre durante la excavación de un túnel desatará una orgía de destrucción que enfrentará a la humanidad con perturbadoras revelaciones sobre el origen de sus miedos más primarios, inducidos por inteligencias extraterrestres desde tiempo inmemorial, **Life Force / Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper, tuvo muy presentes los aciertos de este inclasificable trabajo.

Quinto elemento, El

(*Le cinquième element*, 1997). Francia. Dir.: Luc Besson

La influencia estética de las historietas de *Meta/Hurlant* —y, en especial, de la clásica *The Long Tomorrow*, firmada por Moebius y Dan
O'Bannon
— se alió con la magia digital de última generación en este ambicioso trabajo, marcado por la ampulosidad visual y un espíritu lúdico a ratos traicionado por una cándida voluntad de mensaje. El Mal en estado puro —en forma de una fuerza oscura que se acerca al planeta anunciando su apocalipsis— amenaza a la humanidad: sólo el quinto elemento al que hace referencia el título —encarnado en la belleza alienígena de Milla Jovovich— puede salvar la situación. Un taxista del futuro, Corben Dallas (Bruce Willis), se convertirá en héroe a la fuerza, enfrentándose a los aliados del Mal en la Tierra: el perverso Mr. Zorg (Gary Oldman) y su banda de mercenarios mutantes.

Revenge of Frankenstein, The

(1958). Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

Segunda película de Fisher dedicada al mito de Frankenstein, el film marcó un visible cambio de registro con respecto a su modelo en la caracterización psicológica del Barón (Peter Cushing), que abandonaba las resonancias byronianas de **La maldición de Frankenstein** para convertirse en símbolo de un progresismo científico enfrentado a la moral burguesa decimonónica y a la cerrazón de sus colegas. En el clímax del film, el propio Barón se sacrificará en nombre de la ciencia, dejando que su cerebro sea trasplantado a un nuevo cuerpo. Un guión de Jimmy Sangster cargado de sugerencias y la siempre precisa dirección de Fisher volvieron a entrar en espléndida armonía en esta secuela, que, tras mostrar cómo el personaje había sobrevivido al cadalso, documentaba otro experimento fallido del doctor: el trasplante del cerebro de su contrahecho ayudante (Michael Gwyn) a un cuerpo perfecto.

Rocky Horror Picture Show, The

(*The Rocky Horror Picture Show*, 1975). Gran Bretaña. Dir.: Jim Sherman

La *cult-movie* por antonomasia. Adaptación del musical de Richard O'Brien
The Rocky Horror Show, la película narra el fortuito encuentro de una pareja de pardillos de la América profunda. Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), con
Frank'n'Furter
(Tim Curry), un transexual del espacio exterior empeñado en crear artificialmente el perfecto objeto sexual masculino, y su hueste de extrañas criaturas. El film, tras unas desastrosas *previews* que parecían augurar un rotundo fracaso comercial, se convirtió en el centro de un extraño fenómeno, propiciando la aparición de un publico incondicional que asistía a sus proyecciones una y otra vez y que desarrolló unos lúdicos ritos de comportamiento, transformando cada sesión en una auténtica fiesta participativa. Homenaje al cine de serie B y a la incipiente cultura *glam*, el film se hizo eco de las transgresiones del género y de la identidad sexual que definieron la cultura *pop* de la época y se convirtió, en cierto sentido, en un instrumento idóneo para colectivos ritos de autoafirmación.

Sacrificio

{*Le sacrifice*, 1986). Francia-Suecia. Dir,: Andrei Tarkovski

En un ambiente aislado y cercado por la catástrofe, que remite al Bergman de **La vergüenza** (*Skammen*, 1968), Alexander (Friand Josephson), un intelectual sueco, característico héroe espiritual tarkovskiano, decide sacrificar sus posesiones para que Dios anule ese holocausto nuclear que quizás sólo ha tenido lugar en sus sueños. Última película de Andrei Tarkovski, **Sacrificio** es una *summa* de su cine, a la vez que un transparente tributo a sus maestros —Dreyer y Bergman—. Rodada a partir de morosos, dilatados y ritualizados planos-secuencia, esta aventura interior marcada por un tono elegíaco se acaba convirtiendo en una reflexión sobre la agonía del espíritu, cuya riqueza formal acaba superando sus nada escasos estímulos conceptuales, las imágenes blanquinegras de la catástrofe y el plano-secuencia que describe el incendio final del hogar del protagonista se hallan entre los más espectaculares retos estéticos en la carrera del cineasta.

Semen del hombre, El

(*Il seme dell'unmo*, 1969). Italia-Francia. Dir.: Marco Ferreri

Un sentido del humor marcado por la acritud y una combatividad ideológica indomable fueron dos características esenciales en la filmografía de Marco Ferreri, autor italiano que, hacia la mitad de su carrera, desarrolló un estimulante interés por el futuro de las relaciones humanas de cariz tan pesimista como apocalíptico. Su discurso nihilista sobre el fin de la masculinidad y de la civilización tal y como la conocemos se articuló a través de filmes intermitentemente sugestivos e irritantes como **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1968), **La gran comilona** (*La grande bouffe*, 1973), **La última mujer** (*La dernière femme*, 1975), **Adiós al macho** (*Ciao mascchio*, 1978) o **El futuro es mujer** (*Il futuro è donna*, 1984). En **El semen del hombre**, el miedo adolescente a la impotencia y a la castración que recorrió su obra adopta la forma de una pesadilla apocalíptica ambientada en un mundo devastado por las epidemias, donde el reverso negativo de Adán y Eva, Ciro (Margine) y Dona (Wiazemsky), se plantearán si tiene sentido procrear en el umbral del fin de la historia.

Solaris

(*Solaris*, 1972). URSS. Dir.: Andrei Tarkovski

Resulta de escasa justicia considerar a esta película como la respuesta soviética a **2001: Una odisea del espacio**. cuando, en realidad, se trata de una pieza básica —y en absoluto derivativa— en el discurso creativo de un autor tan riguroso y personal como Andrei Tarkovski. Basada en la clásica novela escrita por Stanislaw Lem en 1961, la película captura la densidad filosófica del original en los márgenes del formalismo radical y excluyente del cineasta, asfixiando las más superficiales señas de identidad del género en un premeditado ejercicio de interiorización. Solaris, planeta líquido que bien podría ser pura sustancia pensante o una de las manifestaciones de la divinidad, enfrenta a los humanos que se hallan en una estación espacial próxima a su órbita con sus más ocultos miedos y obsesiones. El viaje interplanetario se convierte, así, en doloroso viaje interior, que desemboca en uno de los finales más poderosos, y líricos, jamás filmados.

Spermula

(*Spermula*, 1976). Francia. Dir: Charles Matton

Una raza de féminas extraterrestres llega a la Tierra con el propósito de vampirizar a los miembros masculinos de la raza humana, a partir de la placentera extracción, por vía oral, de sus fluidos vitales. Lo que podría haber sido el ocurrente punto de partida para un *soft* —o un *hardcore*— forjado en la rutina, se convirtió, en manos de su director, en una inclasificable perla negra del género, marcada por un seductor esteticismo apoyado en la fascinación de lo anacrónico: el vestuario de los años veinte y los escenarios
art-decó
amplificaban la mirada fetichista sobre el *glamour* que articulaba la sucesión de— suaves escenas eróticas. Los planes alienígenas acababan frustrándose cuando la líder del grupo invasor (Dayle Maddon) se enamoraba de un terrícola (Udo Kier). Dos años antes, Jesús Franco había utilizado un pretexto narrativo que preludiaba al punto de partida de **Spermula** en **Les avaleuses** (1974).

Spinnen, Die

(1919-20).
Alemania. Dir.: Fritz Lang

La influencia de los seriales de Louis Feuillade —en especial, el inmortal clásico de 12 episodios que fascinó a los surrealistas **Les vampires** (1915)— y de la clásica novela de aventuras —con Karl May a la cabeza— determinó el tono de este trabajo de Lang, que nació como obra prevista en cuatro entregas y se quedó en díptico más o menos cerrado. El cineasta alemán, que contó con Karl Freund como director de fotografía de la segunda entrega, hiperbolizó las virtudes de sus puntos de referencia, dando forma a una aventura desbocada, frenética y plagada de humor que, según algunos estudiosos de la obra de Lang, preludió el registro de **En busca del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) —del mismo modo que la posterior Spione (1928) esbozó las tecno-aventuras de James Bond—. En el film, un diamante cuya posesión garantiza el dominio sobre el mundo enfrenta a un aventurero (Carl de Vogt) con una tentacular organización criminal.

Stalker

(*Stalker*, 1980). URSS. Dir. Andrei Tarkovski

Adaptando un relato de los hermanos Boris y Arkadi Strugatski, el soviético Tarkovski logró una de sus obras mayores, pero también uno de sus trabajos más arduos para el espectador no iniciado en su exigente y severo credo estético. Un guía (Aleksandr Kaidanovsky) conduce a un escritor (Anatoly Solonitsyn) y a un científico (Nikolai Grinko) hacia la Zona, territorio prohibido en cuyo centro se erige una metafórica habitación capaz de hacer realidad los sueños de cada viajero. La complejidad del film no se halla tanto en su tejido conceptual —que reduce sus personajes a meros conceptos: la Fe (el guía), el Arte (el escritor) y la Ciencia (el científico) enfrentados al Misterio de la Existencia— como en esa elaboración formal hecha de ceremoniales planos-secuencia y prolongadísimos planos fijos, que no hacen sino multiplicar las sugerencias simbólicas del relato. El cineasta cambió el escenario original del relato —Estados Unidos — provocando la irritación de las autoridades soviéticas, que quisieron leer en el escepticismo de largo alcance del film una simple metáfora política.

Star Crash

(*Star Crash*, 1979). Italia. Dir.: Luigi Cozzi

El éxito de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976) espoleó la fiebre emulativa de los directores americanos de serie B (y Z) en una onda expansiva que también afectó al, por entonces, saludable mercado del *exploit* europeo. Stella Star (Caroline Munro), heroína espacial modelada a imagen y semejanza de las pioneras de la fantasía *sexy* de la historieta de los 60 —y cuyo aislado eco cinematográfico fue la **Barbarella** de Vadim—, intenta salvar al universo de la amenaza de un tirano (Joe Spinell). Para ello contará con la ayuda de un simpático robot y de un pétreo cachas (Marjoe Gortner). Un producto tan carente de prejuicios como de verdaderos alicientes que, no obstante, merece ser recordado por su erotización en clave *disco* de la estética de las viejas *space operas* seriadas.

Sucesos en la IV fase

(*Phase IV*, 1974). Gran Bretaña. Dir.: Saul Bass

Responsable de la gran revolución estética que vivieron los títulos de crédito cinematográficos hacia finales de los 50, Saul Bass canalizó ocasionalmente sus inquietudes creativas en el terreno de la dirección cinematográfica. Único largometraje de su carrera. **Sucesos en la IV fase** revisita en clave cerebral y con barniz de informe científico dos temas recurrentes en el género: la rebelión de la naturaleza —inspiradora de algunas fantasías catastrofistas de los 70— y la amenaza mutante —abono de perdurables clásicos de la ciencia-ficción
de los 50—. Utilizando impresionantes tomas entomológicas rodadas por Ken Middleton. Bass narra el enfrentamiento, en igualdad de condiciones intelectuales, entre los miembros de una base científica ubicada en el desierto de Arizona y una combativa colonia de hormigas.

Superman, el film

(*Superman*, 1978). Gran Bretaña. Dir.: Richard Donner

Creado por Joel Shuster y Jerome Siegel, Superman, el personaje estrella de la D.
C. Comics,
se ha convertido en el epítome de la primera oleada de personajes superheroicos que tomó por asalto el mercado del cómic americano a finales de los 30: unidimensional, idealista, esculpido en la ingenuidad ideológica de un país cuya idea del paraíso (accesible) podría estar contenida en la obra pictórica de Norman Rockwell. Una figura, en suma, situada en las antípodas de los superhéroes —atormentados, complejos, moralmente vulnerables— que más tarde crearía Stan Lee en el seno de la Marvel. Llevado al cine en tres ocasiones —los seriales **Superman** (1948), **Atom Man versus Superman** (1950) y **Superman and the Mole Men** (1951)— por el productor Sam Katzman, el personaje tuvo su película canónica en este trabajo de Donner, que no sólo se convirtió en una ilustración práctica de las posibilidades de los f/x del momento, sino que revisitó el origen mítico del personaje con una mirada épica que no eludía el humor, pero sí erradicaba toda distancia irónica. En las posteriores tres secuelas de la saga, la óptica se escoró hacia un humor cómplice que, en manos de Richard Lester, llegaría incluso a pervertir puntualmente las más reprobables connotaciones del personaje.

Te amo, te amo

(*Je t'aime, je t'aime*, 1968). Francia. Dir.: Alain Resnais

No es casual que la
ciencia-ficción
haya interesado puntualmente a aquellos autores cuya obra se ha caracterizado por someter la narrativa convencional a una agresión tan continua como violenta. Alain Resnais, que definió a Chris Marker, autor de ese experimento casi terrorista que fue **La jetée**, como «*el prototipo de hombre del siglo XXI*», rindió en **Te amo, te amo** su particular tributo al extraño cineasta, hallando en los códigos de la
ciencia-ficción
un territorio afín a las preocupaciones rectoras de su propio discurso fílmico: la memoria, el tiempo y los cíclicos laberintos existenciales. Tras un frustrado intento de suicidio, un hombre (Claude Rich) se somete a un experimento destinado a diseccionar la naturaleza del tiempo: la experiencia le obligará a revivir, a través de un desestructurado laberinto de recuerdos y recurrencias, la trágica historia de amor que le abocó a la autodestrucción. Un film adelantado a su tiempo en forma y concepto.

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

(*Dr. Stravgelvve, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), Gran Bretaña. Dir.: Stanley Kubrick

La «conspiranoia» de un general americano (Sterling Hayden) obsesionado con la idea de que los rusos han contaminado el agua de Estados Unidos pulsará el resorte que hará efectivo el holocausto final. A pesar de que la esfera política intentará frenar la crisis por todos los medios a su alcance, el proceso destructivo no podrá detenerse. 1.a insignificancia de un ser humano reducido a su pulpa más ridícula —uno de los grandes temas kubrickianos—, atrapado en la celda de su propio lenguaje —redundante e inútil: puro ruido — y de sus propias instituciones fosilizadas, incapaz de detener su propia destrucción y desvalido ante esa tecnología a la que parece haber cedido toda responsabilidad centra esta aproximación del cineasta al terror atómico en clave de comedia nihilista. Un *tour de force* cómico de Peter Sellers —que multiplica su talento en tres papeles—, la gelidez tonal de Kubrick y el atrevimiento conceptual de algunos hallazgos —como el *ballet* de hongos atómicos al son de Vera Lynn— convierten a esta película en la madre de todas las comedias apocalípticas.

Terror en el espacio

(*Terrore nello spazio*, 1965). Italia, Dir.: Mario Bava

Considerada como una de las más directas fuentes de inspiración de **Alien, el octavo pasajero**, esta película de Mario Bava —suntuoso director de fotografía antes que cineasta de ley— hace por el género de la
ciencia-ficción
lo mismo que **La máscara del demonio** (*La maschera del demonio*, 1960) hizo por el de terror: trascender su imaginería básica sirviéndose de una mirada formalista y poética, capaz de aplicar una pátina alucinatoria al lugar común gastado por el uso. En el film, unos astronautas llegan a un oscuro planeta atraídos por una señal emitida por seres inteligentes: el hallazgo de un gigantesco esqueleto extraterrestre preludiará su vampirización por parte de unos alienígenas incorpóreos que quieren abandonar esa forzada estación de paso. Un soberbio ejercicio de estilo magnificado por un diabólico control del suspense y la atmósfera.

Testamento del doctor Cordelier, El

(*Le testament du docteur Cordelier*, 1960), Francia. Dir.: Jean Renoir

Heterodoxa adaptación de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, a cargo de un Jean Renoir dispuesto a experimentar con el recién nacido lenguaje de la televisión en el último tramo de su carrera. Adoptando recursos propios de la televisión en directo de la época —rodaje con ocho cámaras simultáneas en un reducido plazo de diez días—, el cineasta subordinó el proyecto al recital interpretativo del actor que encarnaba al personaje principal. Jean-Louis Barrault. En sus manos, ese doctor Cordelier transformado en el monstruoso y amoral Opale tendió en más de un momento a una sobreactuación que escoró ocasionalmente el resultado hacia lo risible, apartándose de precedentes tan ilustres como los de John Barrymore y Fredrich March.

Viaje a la Luna

(*Le voyage dans la Lune*), 1902, Francia. Dir.: Georges Méliès

La fundación de un género. Mezclando con bienhumorada libertad elementos de *Los primeros hombres en la Luna*, de H.
G. Wells,
y *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, Méliès subordinó por vez primera su destreza en el trucaje visual a una historia con planteamiento, nudo y desenlace que tomaba como modelo los logros del incipiente cine de aventuras. En el film, tras recibir la aprobación del Congreso Científico del Club Astronómico, el profesor Barbenfoullis (Georges Méliès) encabeza la primera expedición a la Luna. Allí, los expedicionarios tendrán un beligerante primer contacto con la civilización selenita, antes de regresar finalmente a la Tierra, donde serán recibidos en calidad de héroes. Primitiva en la forma —elaborada todavía a partir de estáticos *tableaux vivants* en los que el lenguaje teatral se mezclaba con el efecto óptico—, la película introdujo uno imagen de inmitigable poder —el cohete estrellado en el ojo de la Luna— y esbozó candorosamente esa mirada escéptica sobre el progreso que caracterizaría al género, en esa escena en la que el humo de las fábricas impide a los personajes observar el firmamento.

Víctima n.º 10, La

(*La decima vittima*, 1965). Italia-Francia. Dir.: Elio Petri

Resulta curioso que Robert Sheckley, una de las voces más sarcásticas de la literatura de ciencia-ficción, no haya sido más —y mejor— frecuentada por los cineastas del género. Adaptación de uno de sus relatos más populares, el film de Elio Petri mutila las posibilidades del original en los márgenes de una sátira de corto alcance, lastrada por las interpretaciones desconcertantemente estólidas de Marcello Mastroianni y Ursula Andress. En el siglo XXI, un concurso televisivo, titulado la Gran Caza, ha sustituido a las guerras y otros instrumentos de regulación demográfica: dos asesinos, concursantes en esa modalidad de espectáculo que hoy ya no nos parece tan fantástica, se persiguen en una Roma ocurrentemente futurista, entre apuntes *pop* y guiños referenciales. El tema principal de la película está interpretado por la mítica cantante italiana Mina.

Vida futura, La

(*Things to Come*, 1936). Gran Bretaña Dir.: William Cameron Menzies

El gran clásico de la
ciencia-ficción
de los años 30, adaptación del libro *The Shape of Things to Come*, de H.
G. Wells,
controlada de cerca por el propio autor y plasmada con refinada inspiración *pulp* por los talentos combinados de Cameron Menzies —futuro responsable del *look* de **Lo que el viento se llevó** (*Gone With the Wind*, 1939)— y su director artístico Vincent Korda. Con un presupuesto cercano al millón y medio de dólares —cifra desmesurada en la época para una producción ajena a Hollywood —, la película se plantea como curso acelerado —pero, a ratos, prolijo y exasperante— de historia futura, la primera lección tiene, hoy, forma de profecía cumplida: en 1940 se declara la Segunda Guerra Mundial. Estructurada a partir de grandes saltos temporales, la historia se detiene posteriormente en 1970 —espacio narrativo de una antiutopía ubicada en un entorno desolado— y en el 2036 — espacio de una utopía tecnológica relativizada por la ausencia de imaginación y el inmovilismo—. Un esperanzador viaje espacial en busca de nuevas fronteras para el crecimiento social pondrá fin al relato.

Village of the Damned

(1960). Gran Bretaña. Dir.: Wolf Rilla

Tras caer en un letargo de 24 horas, los habitantes de un pequeño pueblo inglés descubren que todas las mujeres del lugar se han quedado embarazadas. Nueve meses más tarde, nace una generación de arios lugareños dotados de poderes telepáticos y con una peligrosa identidad grupal. Un médico del lugar (George Sanders) sospechará que los niños son el perverso resultado de un plan de colonización extraterrestre y planeará su destrucción. Adaptación de la novela *Los cuclillos de Midwich*, de John Wyndham —uno de los más prolíficos y célebres escritores británicos del género en los 50—, el film, rematado por un estremecedor y electrizante clímax final, contó con una secuela que algunos críticos consideran superior al original —**Children of the Damned** (1964); de Anton M. Leader— y fue objeto de un modélico *remake* firmado por John Carpenter en 1995.

Vynález zkázy

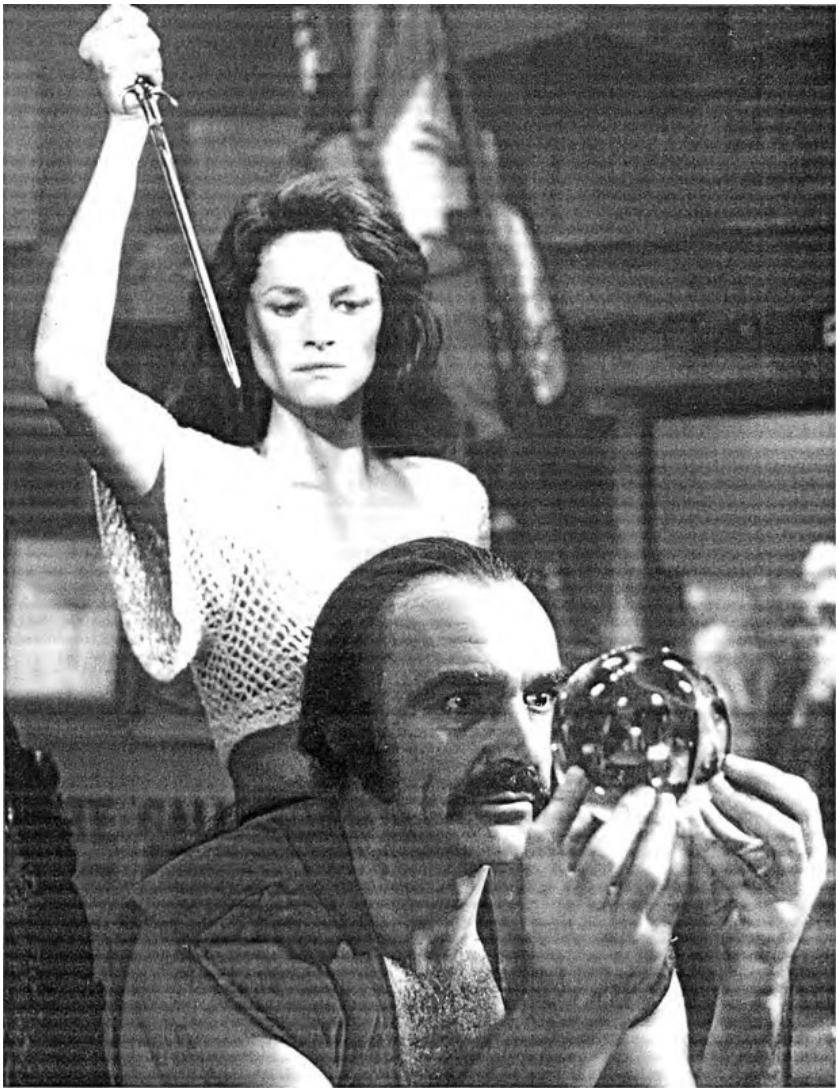
(«Un invento diabólico», 1958). Checoslovaquia. Dir.: Karel Zeman

El particular homenaje de Karel Zeman al sentido de la maravilla y a la
ciencia-ficción
pionera de Julio Verne, a través de una meticulosa recreación de la estética de los grabados de Benett y Riou que acompañaron a la canónica edición Hetzel de los trabajos del visionario escritor. Enriqueciendo el punto de partida de la novela de Verne *Face au drapeau* con elementos extraídos de la imaginería de *leguas de viaje submarino*
20 000
, el film relata el enfrentamiento entre dos científicos (Arnost Navrati y Lubor Tokos) que han descubierto un nuevo explosivo de alto poder energético y el villano (Miroslav Holub) que se quiere apoderar del hallazgo. Prolongando la artesanía de lo prodigioso fundada por Méfiès, Zeman combina imagen real, telones pintados, animación y marionetas en uno de sus trabajos más barrocos. El film se estrenó en nuestro país en versión catalana con el título de **Un invent diabolic**.

Zardoz

(*Zardoz*, 1974). Gran Bretaña. Dir.: John Boorman

La saga de *La tierra moribunda*, de Jack Vance, abrió una de las más interesantes direcciones de la
ciencia-ficción
literaria contemporánea: las ficciones ambientadas en un futuro tan remoto que ha favorecido la hibridación de la vieja tecnología con la magia. Partiendo de un guión original del propio realizador, este film se acerca a esa tendencia estética en su recreación, entre el futuro distópico y el *fantasy* más sincrético, de un futuro dividido en dos castas —los brutales y los eternos— y gobernado por una deidad artificial. Utilizando una referencia a *El mago de Oz*, de Frank L. Baum, como clave del relato. Boorman narra el fin de ese orden a través de la odisea personal de un exterminador (Sean Connery) —miembro de la fuerza policial que controla (y, regularmente, aniquila) a los brutos—, que se introduce en el Vórtex —residencia falsamente edénica de esos eternos que, a su pesar, han vencido a la muerte— y devuelve a ese universo su condición perecedera. Un film interesante, internamente saboteado por su pretenciosidad un tanto exhibicionista.



Zardof

EUROPE GOES TO THE MOON, OR ASTRONAUTS SPEAK GERMAN TOO
José María Latorre

A number of European
cinema's
earlier fictions already replicated travel to the Moon: Méfiès made his **Le voyage dans ta Lune** in 1902, Segundo de Chomón shot a film similarly entitled in 1903, and Zecca and Velle went on to film Amant de la Lune in 1905 But it
wasn't
until 1964 that another highly influential work recreated yet another voyage to the
Earth's
satellite: Nathan
Juran's
First Men in the Moon This said, despite a number of other films on the subject produced in Italy. Britain or Eastern bloc countries, the film eventually registered in the annals of film history is Fritz
Lang's
Frau Im Mond (1928). This film, undeservedly underestimated by a vast sector of reviewers, is not only a delicious homage to cinematographic serials, hut acts as a socio-political metaphorcum reflection on a variety of scientific subjects.

SCIENCE FICTION IN THE REPUBLIC OF WEIMAR. FROM INDIVIDUAL SPLIT TO COLLECTIVE FRACTURE
Antonio Santamarina

After outlining the historical and cinematographic setting of German science fiction during the Republic of Weimar
(1919-1933),
the author takes a look at the
genre's
first antecedents, highlighting two aspects which would become quite common in later fiction work: doubles and mediums. He then analyses the films of the genre at the height of expressionism
(1919-1924),
establishing a connection between the
movement's

characteristically extreme subjectivism and the political and moral crisis in which Germany was entrenched, and with the subjects and characters that dominated the fiction work of the period. To the rhythm of the new climate in the country as of 1924, the author points out the changes that took place in pictures of this ty pe, with dialogues that leave the split self behind and reflect the contradictory reality of the changing times.

THE DARKNESS OF SCIENCE, THE SCIENCE OF DARKNESS: DR. MABUSE

Carlos Aguilar

The character of Doctor Mabuse was created by journalist Norbert Jacques. French by birth and German by adoption, while the first three films starring this evildoer were directed by Fritz Lang. The first of these. **Dr. Mabuse** (1921), split into two episodes, is a socio-political allegory on the Germany of the time, riddled with misery and corruption, inflation and unemployment, not to mention a generous helping of fanatical behavior. Descendent of the horrifying serials on acts of crime, the film moreover reflects
Lang's
enthusiasm for the esoteric, secret societies and underground lodges Instalment number two. **Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament des Dr. Mabuse** (1933), also a masterpiece, was likewise produced by Lang on commission by the distributors of his previous movie. Here the action takes place in a different context, in quite another Germany by now under Nazi control The story unfolds in an oppressive atmosphere where
no-one
is safe from
no-one
knows exactly who or what. Nazi authorities prohibited the film and destroyed both copies and negatives Fortunately, however, a «security print» saved the film for posterity. Almost thirty years later. Lang resuscitated the villainous doctor in **Die 1000 Augen des Dr. Mabuse** (1960), a spy story set in the Berlin of the 60's based on a tale of political fiction, a fable on atomic danger and parable on the Cold War

SCIENCE FICTION IN SPAIN: THE BEING THAT (ALMOST) NEVER WAS

Ramón Freixas / Joan Bassa

We can't
really speak of much of a science fiction film tradition in Spain. There has been a sprinkling of SF genre pictures, virtually all of which have been the fruit of individual efforts rather than a consolidated effort on the pan of the film industry However, the fact of the matter is that the first science fiction films in Spain appeared quite early on, with the work of Segundo de Chomón and oddities such as **Madrid en el año 2000** (1925) and **Al Hollywood madrileño** (1927). The genre was given a shot in The arm when Jesús Franco came on the scene, with his films **docteur Orloff**
L'horrible
(1961). **Dans les griffes du maniaque** (1965) and **Dracula prisonnier de Frankenstein** (1972). In the Seventies a number of directors, including Juan Piquer Simón, Jorge Grau and Eugenio Martin, made their contributions, hut always as random pictures. In recent years, titles such as **Acción mutante** (1992) and **La lengua asesina** (1996) have proved that science fiction films still emerge sporadically, although completely on the fringe of the miniscule domestic
industry's
dictates.

FANTASCIENZA: THE COMERCIAL MUTATION OF A GENRE

Angel Sala

Traditionally. Italian cinema has paid little attention to science fiction. In fact, a large part of the more significant Italy-made science fantasy titles are actually horror films —a genre cherished by trans-Alpine filmmakers— which lake place in the future or on faraway planets. Titles by Freda and Bava such as **Caltiki, il mostro inmortale** (1959) and **Terrore nello spazio** (1965) are a good example This lack of interest may very well be explained by the very landscape and history of the country, predisposing filmmakers to dig through the ruins and explore the place they live in before creating new worlds or Imagining hypothetical futures The splendour of Italian science fiction is patent in titles like **La morte viene dallo spazio** (1958) and **Il pianeta degli uomini**

spenti (1961), which, along with several others, take advantage of the gold mine unearthed by US directors This phenomenon is seen throughout the century, with a major part of Italian SF production treading on the heels of major American box office hits. In the wake of **Jaws** (1975) or **Star Wars** (1976), for example, a plethora of imitations made their way to the cinemas with names like **Star Crash** (1978) and **Tentacoli** (1977). Legendary heroes such as Maciste, killer crocodiles and sharks, secret agents, and superheroes are the stars in many of the science fiction undertakings of Italian filmmakers in the last few decades.

THE APOCALIPSIS AT TEA TIME? A BRIEF SKETCH OF BRITISH SCIENCE FICTION

Amonio José Navarro

A journey through British science fiction, which, much the same as terror films, appeared from the outset with a gothic patina lacking in major US productions. British films concentrate more on the characters and how they are affected by the fantastic events surrounding them than by the events themselves. The dramatic credibility of the story lakes priority over the
story's
scientific reality. Films like **High Treason** (1929) and **Things to Come** (1936) show the first glimpses of the golden age of British science fiction, which was inaugurated in 1955 with **The Quatermass Experiment** and which has passed on to posterity such titles as The Curse of **Frankenstein** (1957), **Village of the Damned** (1960) and **The Day of the Triffids** (1963). In the past few decades a few films, like **Zardoz** (1974) and **Brazil** (1984), have seen to it that British science fiction, a genre whose heyday has come and gone, has not died out totally.

WELCOME TO UPTOPIA. SCIENCE FICTION IN EASTERN EUROPE

Pablo Herranz

In spite of the stereotype that Eastern European films are by definition formal, boring and made for dedicated,
hard-core
filmgoers, the truth Is that the countries formerly in the Soviet sphere of influence have produced films of all types comedies,

horror films, melodramas and science fiction This latter genre has always been well accepted by local audiences logically, the vast majority of
sci-fi
films were produced in the USSR, beginning in 1924 with **Aelita**, followed by heavyweight titles such as **Luch smerti** (1925). **Cibel sensaty** (1935), **Planeta Bur** (1962) and **Solaris** (1972). However. Hungary. Romania. Czechoslovakia. Poland and Yugoslavia have also made their 20th-century contributions to the science fiction genre Work highlighted here includes that of Czech filmmakers Karel Zeman and Oldrich Lipsky and Polish filmmaker Piotr Szulkin, plus the Romanian film **Hyperion** (1975), and the Yugoslav film **Costi iz galaksije** (1981), just to name a few

KAREL ZEMAN. THE POET OF MADMEN

Sergi Sánchez

Marionettes, which were very popular in Czechoslovakia, were banned by the Nazis during World War II, When the war was over. Karel Zeman created an animation studio in Moravia and started making his first films using marionettes Building on the latent ot the first filmmaking visionaries such as Méliès, Emile Colt! Windsor McKay, and, most of all from Jules Verne and traditional folklore. Zeman handed down to the annals of cinema such titles as **Vynález zkázy** (1958) and **Baron prásil** (1961). Although the stars of his films are puppets, lite overall quality is more surreal than childlike. Zeman was not only an animator and a filmmaker. He was a true artist.

THE FUTURE WORLDS OF NOUVELLE VAGUE

Quim Casas

At first glimpse *Nouvelle Vague* and science fiction might seem go hand in hand However, the young French people involved in New Wave dared to take on just about anything. In the same way lliat Godard reinvented the musical and Truffaut the thriller, some of the movement's
leading filmmakers dared to walk down the path of science fiction, adding their own particular styles to a genre which they heighten

by adding some of the best loved
sci-fi
masterpieces. Aside from occasional contributions by Rivette or Chabrol, and the appearance of science fiction elements in their non-sci-ti films, fundamentally we can talk about four filmmakers and four films:
Jean-Luc
Godad with Alphaville (1965): Alain Resnais with
Je t'aime,
je
l'aime
(1968); Clins Marker with La jetée (1962), and Truffaut with Fahrenheit 451 (1966).

FUTURE AMNESIA. TIME AND MEMORY IN THF. WORK OF CHRIS MARKER
Antonio Weinriçhter

Chris Marker is an obscure and unclassifiable filmmaker, about whom the only thing we know for sure is lhat he makes some rather unorthodox documentaries. The justification for including hint in a science fiction magazine rests in three films that centre on time, one of the
genre's
major themes His best known work —and only fiction film— is a medium-length film entitled **La jetée** (1962). It is set in a post-apocalyptic future, where the survivors decide to send a «volunteer» back in time to search for the key to survival of the human race.
Marker's
fixation with time runs through virtually all of his work, but most dramatically so in **Sans soleil** (1982) and **Level Five** (1997). The three films make up one of the last
century's
most unusual, audacious, and necessary (in order to prevent future amnesia) inroads in the world of science fiction

PETER WATKINS. FILMS FOR EXPLORING THE FUTURE AND AWAKENING THE CONSCIENCENESS
Jose Angel Alcalde

Peter Watkins, political filmmaker if there ever was one, spent his

life feeling uneasy about technologically advanced democratic societies at the end of the second millennium. Setting his pictures, the most outstanding of which is **The War Game** (1965), in the not-too-distant future, Watkins denounces the gradual concentration of power in modern society. This power inevitably leads to certain kinds of repression, manipulation and dehumanisation of citizens. The Surrey-born filmmaker sees the role of mass media as fundamental and accuses it of being a instrument used by the government for controlling and manipulaling ideas. Since so many of the evils of modern society come from the publics lack of information. Watkins feels the media is a decisive too! His films were filmed in the style of docudramas, a blend of documentary and drama common in British television.

LUC BESSON. THE FUTURE IS MODERN
Javier G. Romero

Luc Besson is beyond a doubt the most controversial French filmmaker in recent times He is unanimously hated by film critics, scorned for his abrupt visual style and for his excessive tendencies. But he is loved by his post-modern followers, who consider his appearance as an opportunity to break with the traditional, stagnant, self-absorbed styles of French cinema. The eight films Besson has directed su far by might be considered futuristic, in one way or another, although only two of them. **Le dernier combat** (1982) and **Le cinquième element** (1997), are clearly science fiction. Regardless of personal opinions, it is unquestionable lhat titles such as **Le grand bleu** (1988), Nikita (1989) and **Léon** (1994) have been responsible for more ink used in the last two decades.

AN ALIENAT MY TABLE
Isabel Androide

Science fiction films generally present women in typical roles seen time and time again over the years, bolh in the United Slates and Europe: megalomaniacs front distant planets, long-suffering laboratory assistants, dazzling beauties exposed to great dangers just waiting to be rescued at the last minute, etc. Nevertheless, we should not forget that the first science fiction novel in the history of

literature. *Frankenstein or the, modern Prometheus*, was written by a woman, Mary Shelley, whose mother used her writing to campaign in favour of the British
women's
suffrage movement. Despite such titles as **Aelita** (1924). **Frau im Mond** (1928) and **Barbarella** (1968), women have always been relegated to the background in science fiction filmmaking. As a matter of fact, there arc no women in Europe today who direct films of this genre.

LITERARY ORIGINS OF EUROPEAN SCIENCE FICTION

Juan Antonio Molina Fair

Ever since 1902, when Georges Méliès made use of the work of Jules Verne, one of the great inspirations in his work, and H.
G. Wells
to create his film Le voyage dans la Lune, an infinity of science fiction directors and screenwriters have turned to literature in search of plots for their fiction. Verne. Wells. Capek. Orwell, Bradbury and Lem are some of the more noteworthy names that have lent their stories to the silver screen. Such relevant titles include **Things to Cunte** (1936), based on a book by Wells and adapted to the screen by Wells himself; **Fahrenheit 451** (1966), based on Ray
Bradbury's
famous novel; the Andrei Tarkovski films **Solaris** (1972) and **Stalker** (1980), based on work by Stanislaw Lem and the Strugatski brothers: **Village of the Damned** (1960), based on a novel by John Wyndham, whose work was also used to write the screenplay for The **Day of the Triffids** (1963). Just like every other film genre, literature has been a source for a countless number of science fiction pictures.

ANIMATED MARTIANS

Josean Muñoz

Since the early twentieth century animation films have been struggling to do away with the idea that animation is targeted only for young audiences.

It’s
true that children are the principal consumers of cartoons, but they are not the only ones. One of the genres in which animation filmmaking has managed to make headway is science fiction. The European
sci-fi
animation panorama consists of isolated works, projects undertaken by kamikaze filmmakers who have set out on the adventure of making feature-length animated pictures This is the case of Czech filmmaker Karel Zeman. Italian Bruno Bozzetto and Frenchman Rene Laloux, one of the essential names in European animation. Laloux, with the help of outstanding cartoon artists (Topor, Moebius and Caza, respectively), was the man responsible for three pivotal films **La planète sauvage** (1973). **Les maîtres du temps** (1981) and **Gandahar** (198b). A smattering of titles emerged sporadically during the second half of the twentieth century, including in Spain, with recent titles such as **Megasónicos** (1997). **El ladrón de sueños** (1999) and **Juego de niños** (1999).

A VISIT FROM THE PAST TO THE CITY OF THE FUTURE
Jorge Gorosliza

When painting portraits Of future societies and comparing the past with the future, science fiction cinema has always revolved around two fields; engineering (inventing new machines, space ships and other sundry contraptions), and architecture (showing different models for the city of tomorrow). Ever since its early years, science fiction films have provided us with a myriad of futuristic cities. The first of these appears in the German film **Algol** (1920), designed by painter Walter Reitmann, followed by the cities created by Paul Wegener and Fritz Lang in **Der Golem** (1920) and **Metropolis** (1926). Another cornerstone in future cities was E very town in **Things to Come** (1936). **Fahrenheit 451** (1966). **Barbarella** (1968) and **Brazil** il9S4l are just some of lire many different perceptions of what cities in the distant, or not-so-distant, future might be like.

EROPEAN CINEMA AND COMICS
Asier Mensuro

Science fiction films, especially in the last few decades with the huge media boom, has provided popular culture in the twentieth century with some of its most memorable and long-lasting images. Since the first images created by Méfiès or Chomón, cinema has been influenced by literature, theatre, paintings, etc. In the, last twenty years, one of the most important influences in science fiction around the globe has been European comics, particularly French. At the end of the Sixties. French science fiction comics reached their pinnacle of popularity with authors like Jean-Claude Mézières, Moebius and Enki Bilal, who filled their stories with new unknown universes. Films like **Alien** (1979). Brazil (1984) and **Le cinquième element** (1997) are undoubtedly inspired in the aesthetics of these comics. In fact. Moebius was part of the artistic team that worked on **Alien** and, together with Mézières, on **Le cinquième element** Comics and science fiction films are two worlds condemned to live in unison.

SCIENCE FASHION. BARBARELLAISMS: THE SCIENCE FICTION OF DINO DE LAURENTIIS

Jesús Palacios

In 1968 the appearance of **Barbarella** added a breath of fresh air to the world of science fiction. It was the same year that saw the screening of **2001: A Space Odyssey** and **The Planet of the Apes**, with their philosophical, social and political charge, together with their seriousness, coherence and traditional narrative style **Barbarella** was just the opposite First of all, it is a European production,
It doesn't
talk about major world conflicts.
It's
sloppily made, full of awkward transparencies, stiff mannequins playing the part of extraterrestrials, tackily painted movie sets and ridiculous explosions. But it was a huge success and became mythical Icon. Why? Because It is one of the best motion pictures In the history of cinema. Its delirium, eroticism, light-heartedness and unpretentious aesthetics turned it into a fundamental point in the culture of the Sixties, the film was produced by Dino de Laurentiis, also responsible for **Flash Gordon** (1980), **Conan the Barbarian**

(1982) and **Dune** (1984), all of which carried his personal mark He never sought credibility and perfection in his films, insisting tnslead on complicity from the audience and their participation in aesthetic critique. His films are not for the general public. This adult stuff, films that are there to contemplate but not to believe.

CITIZEN GADGET. DARING EXHIBIT OF CONTRAPTIONS, DEVICES AND STATE-OF-THE-ART GIZMOS

Ramón Freixas / Joan Bassa

Throughout the twentieth century our lives have been filled with all types of previously unthinkable appliances and objects, many of which have gradually found a niche in our homes In the same way, although much earlier, science fiction films (especially B movies) have furnished us with the unimaginable gadgets, miraculous contraptions and devices with the wildest applications. Sci-fi audiences
don't
only want to see the inventors and dreamer-uppers of these inventions, but also the product of their arduous labour. In Europe, the most obvious example are the James Bond films, which have included all types of vehicles, watches and pens capable of doing just about any task, bizarre as it may seem. The diverse parodies or imitations of the Bond series and the Italian superhero films also provide us with some pretty unforgettable objects. However, in recent time gadgets have stepped aside, giving way to the momentum of special effects

2001: A SPACE ODYSSEY. THE Y EAR WE DID AWAY WITH HAL-9000

Juan Carlos Paredes

In 1968 Stanley Kubrick handed down to posterity one of the most significant and celebrated films in the history of cinema: **2001: A Space Odyssey**. With special effects which, in some aspects, have yet to be surpassed, a legendary musical score, and a monolith and computer for icons.
Kubrick's
film was unequalled in the science fiction genre. Its metaphysical aftermath and its uncertain ambiguous spirit leaves audiences with

a feeling of confusion, mostly due to the faet that so many questions are left unanswered **2001** would not he the same if Kubrick and Clarke had solved all of the
film's
mysteries for us. With its intentional lack of information, we are not allowed to discover the intellectual limits or even our own imaginative frontiers.

NOSFERATU

NOSFERTAU. **Director del Patronato Municipal de Cultura**: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU**: José Luís Rebordinos Equipo de redacción: Jesús Angulo, Sara Torres.

Han colaborado en este número: Carlos AguiJar, Ricardo Aldarondo, Miguel Angel Barral, Joan Bassa, Pedro Calleja, Quím Casas, Dolores Devesa, Carlos F. Heredero, Ramón Freixas, Javier Hernández Ruíz, Mikel lnsausti, José Maria Latorre, Carlos Losilla, Francisco Llinás, Juan Antonio Malina Foix, Jesús Palacios, Toni Partearroyo, Piedras Blancas, Alicia Potes, Vicente Sánchez-Biosca, Fernando Savater, Manuel Valencia, Antonio Weinrichter. **Responsable de comunicación**: Manu Narváez. **Fuentes iconográficas**: Archivos de Carlos Aguilar, British Film Instítute, Filmoteca Española, Manolo Valencia, Piedras Blancas, Ray Harryhausen, Roger Corman, Jack H. Harris. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián. **Foto de portada**: Invasion of the Saucer-Men (1957), de Edward L. Cahn. **Diseño, maquetación, tratamiento portada e imágenes, y arte final**: Toni Galindo y Anna Obradors

Notas

[1] La percepción de esa fractura ideológica lleva a algunos autores, como Vattimo, a establecer el inicio de la crisis posmoderna con el final de los horrores que trajo consigo la gran guerra de 1914, mientras que otros, como Lyotard, fijan la Segunda Guerra Mundial como fecha operativa del nacimiento de la posmodernidad, tras la experiencia de los campos de exterminio nazis, la destrucción masiva de poblaciones civiles, el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, etcétera. <<

[2] Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the Germain Film*. Princeton University Press, Princeton, 1947 (trad. cast, de Hector Grossi: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* Paidós. Barcelona; Buenos Aires, 1985. Página 30). < <

[3] Thomas Elsaesser: «Del kaiser a la crisis de Weimar», en AA. VV, (coord. Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha): *Historia general del cine*, vol. v. Cátedra. Madrid, 1997. Página 24. < <

[4] Citemos, entre otros, los nombres de cineastas como Robert Wiene. Carl Mayer, Georg W. Pabst, Fritz Lang, F.
W. Murnau,
Ernst Lubítsch y Paul Wegener, de actores y actrices como Emil Jannings, Conradt Veidt o Asta Nielsen, de guionistas como Carl Mayer, Thea von Harbou y Henrik Galeen, de operadores como Karl Freund o Fritz Arno Wagner, de escenógrafos y decoradores como Hermann Warm. Walter Reimann, Walter Röhrig o Robert Herlt, de productores como Erich Pommer y de un larguísimo etcétera. <<

[5] Siegfried Kracauer: op. cit. nota 2. Página 3. < <

[6] Lotte H. Eisner: *The Haunted Screen*.
Thames & Hudson.
Londres, 1969 (trad. cast. de Isabel Bonet: *La pantalla demoníaca*. Cátedra. Madrid. 1988. Página 40). < <

[7] Para confirmarlo, baste saber que homúnculo es un término despectivo para referirse al hombre. < <

[8] Vicente Sánchez-Biosca: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux. Madrid, 1990. Página 39. < <

[9] Vicente Sánchez-Biosca, refiriéndose al expresionismo de la primera vanguardia, que sería disuelto tras la Primera Guerra Mundial, afirma que éste «*es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico*». Vicente Sánchez-Biosca: *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Instituto de Cine y Radio-Televisión/Ed. Hiperión. Valencia, 1985. Página 34. < <

[10] Joan Bassa y Ramón Freixas: *El cine de ciencia-ficción*. Paidós. Barcelona/Buenos Aires, 1993. Página 70. < <

[11] Mar Busquets Mataix: «Metrópolis: un lugar en la metáfora», en AA. VV. (coord. Vicente Sánchez-Biosca): *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*. Universitat de Valencia. Valencia. 1992, Página 57. <<

[12] Vicente Sánchez-Biosca: Op. cit. nota 8. Página 279. < <

[13] Siegfried Kracauer, op. cit. nota 2. Página 83. < <

[14] Desamparados Soler Baeza: «Modos de recorrer el laberinto: los films seriales de Fritz Lang». Op. cit. nota 11. Pagina 44. < <

[15] El propio Mabuse se burla, en un momento determinado de la acción, de este movimiento afirmando que "*el expresionismo es un juego*". < <

[16] En 1935 Arthur Robinson realizaría, en pleno dominio nazi, una nueva versión de la película, pero esta vez ya sonora. < <

[17] Siegfried Kracauer: op. cit. nota 2. Página 156. < <

[1] Una discusión bizantina. Está plenamente demostrada la subsidiariedad de los F/X si el desarrollo fílmico compensa su debilidad con la plenitud y potencia de los demás recursos (¿armas?) en manos del director. Item más, tenemos siempre a mano al irreductible Jess Franco, capaz de lograr maravillas con cuatro duros (y desastres con presupuestos más holgados; no le perdonamos el cocodrilo de **Sadomanía**, 1980), e incluso con aún menos dinero, a partir de asignaciones insuficientes por irrisorias para cualquier otro… En sus últimas películas no desdeña los efectos infográficos ni el tratamiento digital de la imagen. Y encima disfruta de lo lindo con su juguete nuevo. < <

[2] Ramon Freixas / Joan Bassa, articulo «Fantástico y sexo; de merienda por el amor y la muerte», incluido en *Cine fantástico y de terror español*
1900-1983
. AA. VV. Semana de Cine Fantástico y de Terror. San Sebastián. 1999. Páginas 451-452. < <

[3] Todo conviene matizarse; Pedro Duque voló con uno de nuestros curados embutidos de porcino ibérico —para zampárselo—, insigne aportación al mundo y a su evolución del ingenio de tan curtido solaz. < <

[4] Para una detallada descripción del cañamazo argumental del film, recomendamos consultar el comentario de Luis Gasca propuesto en la sección «La película olvidada». *Terror Fantastic*, número 7. Barcelona, abril de 1972. Páginas 54-55. < <

[5] En palabras de Julio Perez Perucha, «*suscita un debate utilizando medios estrictamente fílmicos sobre la función del cinema, reivindica por pasiva la intervención del cineasta como edificador de un sentido que debe ser minuciosamente controlado por el realizador: utilizando tan sabia como astutamente la puerta trasera del costumbrismo, toma posiciones —desde un por entonces moderno liberalismo— en cuestiones ideológicas que atañen a la moral y a la vida cotidiana*». En «Narración de un aciago destino
(1896-1930)»,
incluido en *Historia del cine español*, de Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. Ediciones Cátedra. Madrid, 1995. Página 119. < <

[6] Sin ir más lejos, en dicha postura se alinea en su pertinente befa y escarnio de la figura de Kamus. Como indica Julio Perez Perucha (op. cit. nota 5, pág. 120), «*propone un juguetón y aséptico catálogo (…) de procedimientos* y *retóricas vanguardistas que van desde el cine abstracto al cine puro, pasando por las injurias visuales urbanas, mojándose de las actitudes papanatas sobre el particular*». En este sentido, dos filmes (en particular. **El sexto sentido**) enrocados, de modo convergente y divergente a la vez, en una corriente expresiva que nutrió obras pioneras (e inmarcesibles) de la SF europea, como la dadaísta **La inhumana** (
L'inhumaine
; Marcel
L'Herbier,
1924), la constructivista y honradamente revolucionaria **Aelita** (*Aelita*; Jacob Protazanov, 1924), el icono visual del siglo XX que es **Metrópolis** o la soberbia **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*: Fritz Lang, 1928). < <

[7] De órbita desplazada y bien descatalogada, no podemos omitir **El misterio de la Puerta del Sol** (Francisco Elías, 1929), nuestra primera película parlante, que interrelaciona realidad y ficción, sueño y despertar. Pero la duda nos corroe: ¿salió así o las coristas que (a)cometen una danza procaz son felices precursoras, atrevidas avanzadas de futuros *aliens, zombies* o *freaks* de siniestro cuño? <<

[8] Curiosamente, y con igual título que la aportación de Eduardo G. Maroto fechada en 1934, **Una de miedo**, Pedro Font Marcel, empresario textil catalán y (premiado) cineasta *amateur*, suscribió en 1945 un cortometraje (en blanco y negro, mudo y de 18′30″ de duración) hasta ahora olvidado, descubierto por la investigadora Mª Encarnació Soler i Aloma, una versión en clave de desenvuelta parodia de la novela de Mary W. Shelley. «*Lo mejor de **Una de miedo** reside en el vigor demostrado por Font Marcel para narrar visualmente una producción tan modesta como ésta*» (Antonio José Navarro y Tomás Fernández Valenti *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Nuer Ediciones. Madrid, 2000). <<

[9] En lo concerniente a la luenga, a la par que sucinta enumeración nominativa (¡con Jesús Franco la exhaustividad de otros es su propia contención!) de seres, arquetipos, personajes… junto a un repaso al trabajo del director dentro del Fantástico, remitimos a nuestro articulo «Jesús Franco, genio y figura», publicado en el libro citado en nota 2. <<

[10] Carlos Aguilar, reseña de **El secreto del Dr. Orloff** *Dezine*, número 4. San Sebastián, noviembre de 1991. Página 69. < <

[11] Jean-Pierre Bouyxou: *La science fiction au cinéma*. Union Générale
d'Editions.
París, 1971. < <

[12] Las investigaciones del Dr. Zimmer, que aspiran a domeñar la voluntad humana mediante la intervención con electrodos en los centros nerviosos, inciden en uno de los lemas mayores (y más reiterados) en la obra de Franco, sea mediante el bisturí, la mesmerización, el hipnotismo, la fascinación (y subyugación) sexual… a cargo del demiurgo titular. Véase, Orloff, Drácula, Cagliostro, Fu-Manchú, el Dr. Wong, las hijas de doctores… Aparte de los filmes citados, reténganse **Macumba sexual** (1981) o **Mil sexos tiene la noche** (1982). < <

[13] Aunque para robot vistoso, lustroso, charretero y chalanero —además dotado de tubo de escape/chimenea— es un deber reseñar al Arturo que circula por **El rayo desintegrador** (Pascual Cervera, 1965), cuyo diseño remite ¡en todo un alarde de anticipación! a los hojalateros mamporreros de los seriales USA de la década de los 30, pero en bonachón y risueño. Sin olvidar el «rayo» que justifica **Óscar, Kina y el láser** (José María Blanco, 1977). En definitiva, engendros destinados al público infantil que, insistimos, no merece tamaños tratamientos de choque. < <

[14] Colindante territorio examinado (y exterminado) con levedad de espacio y premura —la cera que arde es escasa— en nuestro artículo «Ciudadano Gadget. Azaroso muestrario de cachivaches, artilugios y tecnología de punta roma», que el lector podrá consultar en este mismo número. < <

[15] Tal falta de constancia se refleja en el ligero equipaje de *space operas* (o filmes con extraterrestres) que abrevan en el departamento. En primera instancia, rememorar **Los invasores del espacio** (Guillermo Ziener, 1967), de índole mantecosa y destino infantil, poco de espacio y más de ópera (bufa), con unos alienígenas que (de)muestran tener nula vida interior. Mientras **Llegaron los marcianos** (G. Pipolo y Franco Castellano, 1964) compulsa la rijosa parodia con agónicos resultados, de **Órbita mortal** (Primo Zeglio, 1968), con un cruce de naves terrícolas y desconocidas allende el espacio, carecemos de datos. No así de **SOS invasión** (Silvio F. Balbuena, 1969), un dislate con vistas portuguesas, popero y turístico, con extraterrestres ansiosos de colonizar, señoras robóticas de buen ver, y Jack Taylor y Mara Cruz más perdidos que el famoso pulpo del garaje. Un bodrio sin eximentes. La piltrafilla *honoris causa* del lote está cotizada por la leguminosa y sinérgica *monster mash* **Los monstruos del terror / Dracula jagt Frankenstein** (Hugo Fregonese y Tulio Demicheli, 1969), suerte de macedonia de engendros —por ahí pasean Drácula, el hombre lobo, la momia y el monstruo de Franksatán (sic), despabilados por Michael Rennie con la intención de conquistar el planeta—, pura achicoria fílmica. <<

[16] A propósito de su génesis y financiación, ligada a personajes e intereses norteamericanos, véase la información aportada por Carlos Aguilar en la voz del film en *Antología critica del cine español. 1906-1995*. Julio Pérez Perucha (editor). Ediciones Cátedra/ Filmoteca Española. Madrid, 1997. Página 605. <<

[17] Vicente Aranda siempre ha manifestado una inclinación no sólo por el fantástico (**La novia ensangrentada**, 1972, da fe y cartas de nobleza a su autor), sino también por la *SF*. Independientemente de que en **La mirada del otro** (1998) el pretexto (o, en puridad, el portador del texto) sea una cámara/*gadget* que ofrece motivos para censarla entre los títulos del género, el director trabajó con Joaquín Jordá en el guión de «Planeta ciego», una historia *post*-nuclear de la que terminó perdiendo la propiedad y se transformó, por obra y (des)gracia de León Klimovsky, en **Último deseo** (1975), donde comparece como «argumentista», a la cual no redime del bochorno ni su estatuto de rareza ni su (descarado) expolio de filmes asaz notable —entre otros, **La noche de los muertos vivientes, The Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963), **La gran evasión** (*The Great Escape*; John Sturges, 1963) y **Saló o los 120 días de Sodoma** (*Salo o le 120 giornate de Sodoma*; Pier Paolo Pasolini, 1975)—, con su lote de personajes (furcias de alto copete y hampones y políticos de igual rango) encerrados bajo la amenaza radiactiva. De las tensiones y dramas auspiciados por mor de un sulfatazo atómico, entre supervivientes encerrados en un refugio o triscando por calcinados paisajes, se hacen eco respectivamente la mostrenca serie **Z Espectro** (Manuel Esteba, 1977) y el presuntuoso calco de **Último deseo** representado por **El refugio del miedo** (José Ulloa, 1974). < <

[18] Jesús Franco, que atravesaba una de sus fases de fiebre productiva, se aventuró asimismo por los vericuetos de la saga del pérfido Fu-Manchú, sedoso villano oriental que combina planes peregrinos de dominio con torturas a la vieja usanza, a decir de sus detractores para apuntillarlo definitivamente (a semejanza de su contribución al mito de Mabuse, que supuso el cierre de la serie). Y si es notorio que despidió el ciclo de películas más o menos fieles a Sax Rohmer (o al menos que pagaban los derechos de autor), también lo es que su lectura, entre cómplice y descreída, propone una imagen del chino no coincidente con la esperada por la mayoría de espectadores (y hasta críticos), pues —no nos llevemos a engaño — aposentar su guarida en el Park Güell barcelonés —en **El castillo de Fu-Manchú** (*Die Folterkammer des Dr. Fu Manchu*, 1968)—, más que un prurito iconoclasta rezuma un delirio genial, digno del Gran Maestre de la secta de Panthos… por llamarla de algún modo, si bien el resultado final flojee en más de un punto (esa dichosa manía de ir con prisas). **Fu-Manchú y el beso de la muerte** (*Der Todeskuss des Dr. Fu Manchu*, 1968) es otra vuelta de manivela al personaje, algo más encorsetada pero con una hija, Lin Tang (Tsai Chin), de venenosa belleza, más refinadamente cruel que su egregio progenitor, que disfruta como una enana aplicando las mañas del papá a sus prisioneros. Que Franco le ha cogido el tranquillo al perverso asiático lo certifican sus devaneos con el Dr. Wong (que además interpreta *in person*), héroe crepuscular de un par de títulos —**La sombra del judoka contra el doctor Wong** (1983) y **Virtual Hell**
Dr. Wong's
(1999)—, vehículos para el socarrón humor y hasta la reflexión sobre la —asumida— marginación. Impagable, en la segunda, su oración ante el ídolo (¿a quién recuerda?) y su frustrado *hara kiri*. impedido por… Lina Romay, su ¿hija? (eres tan puta como tu madre). Se admiten dobles y hasta triples lecturas, todas evidentes para quien sepa escuchar (y ver) en una pieza que demuestra la excelente memoria del director. En **La maldición de Frankenstein**. Howard Vernon/Cagliostro jura que volverá. Y 27 años después (reinar después de morir) cumple con su palabra. Por lo demás,

anotar un curioso producto de 1946, **El otro Fu-Manchú**. de Ramón Barreiro, cruce de comedia castiza y exotismo garbancero, idóneo para echarse unas risas. Sin embargo, cualquier parecido con el original, aparte de que la *SF* no rasca absolutamente nada en esta historia, es pura coincidencia. < <

[19] Ramon Freixas, artículo «Terror a la española». *Dirigido por…* número 291. Barcelona, junio de 2000. Página 88. < <

[20] El propio Franco, correoso *filmmaker*, le extrajo aún más pellejo al esqueleto narrativo de **Gritos en la noche**, que a fuerza de succiones más semejaba la carcasa de los templarios de Amando de Ossorio, en **La venganza del doctor Mabuse / Dr. M Schlagt zu** (1970), con un Farkas/Mabuse (Jack Taylor), orate demiurgo que pugna por apoderarse del globo terráqueo, muñidor de robots (Andros de nuevo en plantilla), cuyo rayo incisor achicharra neuronas a tutiplén y definitivamente más próximo a Orloff, no por tipología, pues Wanda Orloff (Ewa Strömberg), nieta del emérito investigador, se opone a sus manejos, sino porque el film es *de facto* un revisionista y oficioso *remake* del título de 1961. < <

[21] Y es que un mito, es un mito, y hay que sangrarlo. Además, si el Fantástico español existe como tal, se debe al esfuerzo y contumacia (independientemente de los resultados) de abnegados cineastas que se empeñan (también económicamente) en seguir la trocha, desde Jacinto Molina/Paul Naschy y su licantrópica devoción hasta Amando de Ossorio y su tetralogía de ultraterrenos (y ultramontanos) templarios (en todo sacerdote anida una animadversión hacia la hembra) que en su combinación de (parca) exhibición epidérmica de las pecadoras (y sanción correspondiente, con más carnaza), deviene algo así como el lado oscuro del (contemporáneo) landismo. < <

[22] No podía ser de otro modo: la popularidad del personaje aventó dos indebidos latrocinios, dos herrumbrosos *exploits* que fagocitan el mito (que no la mitología) y ya forman (¡por desgracia!) parte de la dinastía, merced a la presencia de Howard Vernon como protagonista: Santos Alcocer estrujó temas, rapiñó tono y copió moldes en **El enigma del ataúd** (1966), y Pierre Chevalier pergeñó un indigente desatino entre chancroso y choricero en **Orloff y el hombre invisible** (*La vie amoreuse de invisible l'homme*, 1971). <<

[23] Incluso las que se sitúan en sus brumosos límites, verbigracia **¿Quién puede matar a un niño?** (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), que si deja en el aire la razón científica (o no) de los sucesos evocados, malbarata una idea atractiva (la inocencia infantil convertida en asesina de adultos) por mor de una estirada realización. < <

[24] No siempre con el talento y acierto requeridos para soslayar el plagio ripioso: cf. **Una gota de sangre para morir amando** (Eloy de la Iglesia, 1973), antes pejiguero miriñaque que botafumeiro *remake* de **La naranja mecánica**. Con todo, su reflexión acerca de la violencia sería inviable sin el referente al film de Kubrick. Cierto que propone un respeto por la diferencia en las andanzas de una paranoica enfermera (Sue Lyon), diestra en el uso del bisturí con sus *partenaires* sexuales, a los cuales evita la infelicidad de aclimatarse a la normalidad, pero acaba constituyéndose en un barato —por petulante— *exploit* orwelliano… que contiene, empero, un instante de gloria: el trío de delincuentes (presuntamente) regenerados cantando «El pequeño tamborilero» en nochevieja. < <

[25] El sarpullido inducido por el renacimiento, dentro del negociado caníbal, de los muertos vivientes al albur de la resonancia de **Zombi** (*Dawn of the Dead*; George A. Romero, 1978), da pie, siempre en coproducción, a una caterva de apenas indisimuladas (foto)copias, en amistoso concubinato de terror y SF, del jaez de **La tumba de los muertos vivientes** (Jess Franco, 1981) y sus resecos a la par que atontolinados *zombie*-nazis, la purulenta **El lago de los muertos vivientes** (J.
R. Lazer,
alias Jean Rollin, 1982), también con nazis de mal reposar, la patizamba **Apocalipsis caníbal** (Vincent Dawn, alias Bruno Mattei, 1980), **Virus** (Anthony M. Dawson, 1979) y sus excombatientes de Vietnam gustosos de nuevo de su antigua afición por la carne humana o, *last but not least*, los masacrados despojos de La invasión de los zombies atómicos (Umberto Lenzi, 1980). En suma, concentración de cuerpos desencuadernados, de carne pútrida, de ideas gangrenadas y con la imaginación descansando en paz —no sabemos si motivado por los efectos de las radiaciones o por…—. Y también podríamos mencionar algunos émulos de **Mad Max** o de **Conan el Bárbaro**. < <

[26] En estreñida pugna con la hogaño invisible **El hombre perseguido por un OVNI** (Juan Carlos Olaria, 1976), genuino ejemplo de objeto fílmico no identificado, que ostenta el mérito de aglutinar un luengo capítulo de descalificaciones y/o insultos con inaudita unanimidad por parte del sanedrín de los críticos e historiadores más dispares. Aunque siempre saldrá algún rabioso exégeta que (per)durará que es una obra maldita o surgirá el iluminado de tumo que la eleve a los altares de film de cul(t)o. No nos engañemos, su destino es engrosar el sumidero galáctico. < <

[27] Carlos Aguilar: *Guía del Video-Cine*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2000. Página 740. < <

[28] En **El complot de los anillos** (Francesc Bellmunt, 1987) hay estrábicos que han pescado elementos de ciencia-ficción. Es innegable que la acción se inscribe en el futuro, pero también Dumbo es un elefante que vuela y no se le incorpora a los anaqueles del género. Y un polvo frente a la Pedrera de Gaudí puede ser fantástico… pero a SF no llega por mucho jadeo que le echen. <<

[29] Afortunadamente, entre los frutos cosechados, es menester destacar dos obras de espléndida enjundia: la ominosa y tenebrista **99.9** (Agusti Villaronga, 1997) y la telúrica y crística **Memorias del ángel caído** (Fernando Cámara y David Alonso, 1997).

Entrevista con Vicente Aranda. Ramon Freixas y Joan Bassa. *Dirigido por…*, número 172. Barcelona, setiembre de 1989, Página 62. < <

[30] Entrevista con Vicente Aranda. Ramon Freixas y Joan Bassa. *Dirigido por…*, número 172. Barcelona, septiembre de 1989. Página 62. < <

[1] La película de Preda resulta superior a títulos a los que plagia, como **The Blob** (Irwin S. Yeavvorth, 1958) o **X the Unknown** (Leslie Norman, 1956), o tan interesante como otra clara referencia, **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*: Val Guest, 1955). < <

[2] Uno de los nombres fundamentales no sólo del fantástico sino del cine italiano, Pupi Avati, siempre ha afirmado que sus filmes se basan "*en el paisaje de la campiña italiana y sus personajes, su historia, las tradiciones populares*", como bien demuestran sus excelentes **La casa dalle finestre che ridono** (1976) o **incantatore**
L'arcano
(1996). Al respecto ver Bruschini, Antonio y Tentori, Antonio: *Operazione Paîtra*. Punto Zero. Bolonia. 1997. <<

[3] Freda nunca consideró «*esa película de monstruos*», refiriéndose a **Caltiki, il mostro in mortale**, como suya, otorgando la autoría a Mario Bava. Al respecto ver Bruschini, Antonio: *Horror all italiana* (1957-1979).
Glittering linages, Florencia, 1996. < <

[4] Pocas películas presentan explícitamente mundos futuros situados en la propia Italia a no ser filmes como la citada **Roma año los gladiadores**
2072 d. C.:
o la olvidable **Terminator II**. <<

[5] No se producen en Italia imitaciones de títulos emblemáticos de la
ciencia-ficción
norteamericana de los años 50, como **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954). **Tarantula** (Jack Arnold, 1955) o **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953). Curiosamente se busca una línea más dentro de la *space opera* cuyo modelo se puede encontrar en algunas películas japonesas de la misma época como **Uchu daisenso** (Ishiro Honda, 1959) o **Yosei gorasu** (Miro Honda, 1962), < <

[6] Rodada bajo el nombre de Anthony Daisies, seudónimo que pasaría a ser el de Anthony Dawson a partir de **Il planeta degli uomini spenti**. < <

[7] La película fue estrenada en Italia restringida para menores, lo que ocurría por primera vez en ese país con una película de este género. Al respecto ver Bruschini: op. cit. nota 2. Páginas 49-50. <<

[8] No es la única referencia visual utilizada por Ridley Scott en su famoso y, sin duda, excelente film. La superficie del planeta de la película de Bava es tan rocoso, neblinoso e inhóspito como el Aeheron de **Alien, el octavo pasajero**, y muchas de las relaciones y conversaciones entre los miembros de la tripulación encuentran ecos en la película de Scott. < <

[9] Uno de los pocos grandes éxitos del género que presentaba un final trágico fue **Cohete**
K-1
donde la tripulación moría al volver a la Tierra tras haber superado los horrores del planeta Marte. < <

[10] Hay que decir que las producciones de los años sesenta de Margheriti tuvieron una nueva vida comercial tras el estreno de **La guerra de las galaxias** en Italia. < <

[11] Brescia realizaría también en 1978 **La bestia nello spazio**, un film con tintes *softcore* y retomando la idea de **La bestia** (*La bète*; Walerian Borowezyk, 1975). < <

[12] **Star Crash** fue distribuida en los Estados Unidos por Roger Corman, recaudando más de 16 millones de dólares en taquilla. Para Cozzi este éxito «*fue como realizar un auténtico sueño, pues había conseguido hacer un exitoso film de ciencia-ficción*». Al respecto ver Palmerini. Luca C. y Mistretta, Gaetano: *Spaghetti Nightmares*
M & P
Edizione. Roma. 1998. Página 63. < <

[13] La misma presencia como el coloso protagonista de Richard Kiel indica el oportunismo de aprovechar la popularidad del enorme actor tras su papel de villano en **La espía que me amó** (*The Spy Who Loved Me*: Lewis Gilbert, 1977), la exitosa reaparición de la serie Bond. <<

[14] De todos modos, en op. cit. nota 12, página 93, el mismo Aldo Lado afirma que «***El humanoide*** *podría haber resultado una película mejor de no haber existido tantas restricciones presupuestarias. En Italia falta la preparación, sobre todo mental, para acometer el género de ciencia-ficción. Respecto a la colaboración de Margheriti y Castellari fue una correcta muy amistosa… De todos modos, a causa de ello, no me considero el total autor de la película*». < <

[15] Hay que tener en cuenta que en 1978 se había estrenado **La invasión de los ultracuerpos** (*The Invasion of the Body Snatchers*: Philip Kaufman), exitoso y excelente *remake* del film de Siegel. <<

[16] En España, la película recibió la siempre morbosa clasificación «S». < <

[17] La falsa secuela fue una práctica habitual en el cine de *exploitation* italiano de los 70 y los 80, unas veces cultivado de origen y otras por parte de los distribuidores nacionales. En España se dio el caso de que la película de Enzo G. Castellan **scualo**
L'ultimo
alcanzara un sorprendente éxito de taquilla bajo el título de **Tiburón 3**, sin que muchos notarán el cambiazo gracias a la presencia de actores norteamericanos como James Franciscus y Vic Morrow al frente del reparto. < <

[18] Castellari nunca ha negado sus intenciones: «***1990. Los guerreros del Bronx*** *fue el típico producto de esa técnica típicamente italiana que es imitar y producir en Estados Unidos. La película fue rodada con mucha pasión, en el mismo Bronx donde se desarrollaba la acción*». Ver op. cit. nota 12. Páginas 56 y siguientes. < <

[19] Mark Gregory, en realidad Marco De Gregorio, protagonizó además una comercial saga sobre un indio rebelde, **Thunder**, iniciada en 1983 por el realizador Fabrizio De Angelis, alias Larry Ludman. **Thunder** tuvo dos secuelas y fue la respuesta italiana a **Acorralado** (*First Blood*: Ted Kotcheff, 1982), la famosa película protagonizada por Sylvester Stallone. < <

[20] El propio Fulci afirma que esta película «*podría haber sido un mayor éxito si no hubiera sido porque en Italia el género de no le Importa a nadie*
ciencia-ficción
». Ver op. cit. nota 12. Página 84. <<

[21] Las imitaciones de la película de Milius causaron furor en los años 80 y se consideran como un *neo-peplum* con abundancia de delirantes bodrios. Destacan dentro de la abundante producción: **La espada salvaje de Krotar** (*Sangraal, la spada di fuoco*, Michele Massimo Tarantini, 1982), **Gunan, el guerrero** (*Gunan, il guernero*; Franco Prosperi, 1982), **Ator el poderoso** (*Ator, l'invencibile*: Joe D'Amato David Hills, 1982). **Ator 2; el invencible** (*Ator II*: Joe D'Amato David Hills, 1983), **La guerra del hierro** (*Ironmaster - La guerra del ferro*: Umberto Lenzi, 1982). **La conquista de la tierra perdida** (Lucio Fulei, 1983) o **El trono de fuego** (*Il trono di fuoco*: Franco Prosperi, 1983). <<

[22] Otros títulos del subgénero *post*-atómico y que no he tratado por ser clones-basura de los ya citados son **Los invasores del abismo** (*I predatori di Atlantide*; Ruggero Deodato, 1983), Anno 2020 - 1 gladiator! del futuro (Joe
D'Amato,
1983), **guerriero**
L'ultimo
(Romolo Guerrieri, 1983). **Gli sterminatori 3000**
dell'anno
(Guiliano Carmineo, 1984), **El guerrero del mundo perdido** (*Il guernero del mondo perduto*; David Worth, 1983), **Rush** (Tonino Ricci, 1984). **Urban Warriors** (Guiseppe Vari, 1987) o **Il gustiziere dell Bronx** (Bob Collins, 1987). < <

[23] Este film, sin ser nada destacable, es preferible a la insufrible **Carne para Frankenstein** (*Carne per Frankenstein*, Antonio Margheriti y Paul Morrisey, 1974), coproducción publicitada como la versión del mito por parte de Andy Warhol. < <

[1] Tarea proseguida, desde otras sensibilidades, por nombres tan ilustres como George Orwell —*1984* (1948)—, John Wyndham —*El día de los trífidos* (1951), Kraken acecha (1953), *Las crisálidas* (1955)—, Anthony Burgess —*La naranja mecánica* (1962)—. Angela Carter —*El Dr. Hoffman y las infernales máquinas del deseo* (1972), *La Eva futura* (1977)—, J.
G. Ballard
—*El mundo sumergido* (1962). *La exhibición de atrocidades* (1969). *Rascacielos* (1975)—. Arthur C. Clarke —*El fin de la infancia* (1954), *Cuentos de la Taberna del Ciervo Blanco* (1957)— o Brian W. Aldiss —*El árbol de la saliva* (1966), *Criptozoico* (1967), *Frankenstein desencadenado* (1973). < <

[2] Películas de la catadura de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*; Irving Pichel, 1950), **El enigma de otro mundo** (*The Thing*; Christian Nyby, 1951). **Red Planet Mars** (Harry Horner, 1952), **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953), **Target Earth** (Sherman A. Rose, 1954). **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), **Earth versus the Flying Saucers** (Fred F. Sears, 1956) o **The Invasion of the Saucermen** (Edward L Cahn, 1957), dan la razón a teóricos como Gerard Lenne, quien en su libro *El cine fantástico y sus mitologías* habla de «conglomerado heteróclito», destacando el carácter «híbrido» del género desde un punto de vista temático (págs. 130-131), A lo cual cabe añadir que muchos de los filmes citados son una desmañada interacción de géneros —que oscilan entre el terror y el *western*, entre el cine bélico y el cine de aventuras—, abundando en la *space opera* y la
ciencia-ficción
especulativa anexas a la literatura *pulp* de baja estofa. No en vano, José María Latorre en su ensayo «Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio», en *Nosferatu*, número 14/ 15, señala que en la plástica de tales filmes se detectan «*unos códigos lingüísticos y unos modos expresivos extraídos de otros géneros*» (pág. 5). Aparte, claro está, del discurso reaccionario hilvanado por la mayoría de películas del periodo. Francisco Llinás, en el mismo número de *Nosferatu* ya citado, mediante su artículo «¿Quién teme al forastero?», apunta que la
ciencia-ficción
norteamericana de los años cincuenta tenía una función demagógica al dictado de los terrores de la guerra fría, donde los invasores «*no sólo socavan, con un igualitarismo a ultranza, la organización social americana, sino que se infiltran en la familia y la destruyen*» (pág. 22).
< <

[3] William Cameron Menzies
(1896-1957),
conocido por sus extraordinarios trabajos como director artístico en **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), **La máscara de hierro** (*The Iron Mask*, Allan Dwan, 1929) o **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939), realizaría en los Estados Unidos dos interesantes filmes de
ciencia-ficción
desde el punto de vista visual. **The Whip Hand** (1951) e **Invaders front Mars** (1953), pero nefastas a causa de su grotesco anticomunismo, además de **The Maze** (1953), una curiosa e inquietante cinta de horror aromatizada con toques lovecratfianos.
<<

[4] El triunfo electoral en 1951 de la derecha *Torie*, la ascensión al trono de Isabel II. el desarrollo industrial, el crecimiento del empleo y el consumismo, trajeron consigo una época de gran prosperidad económica y de innegable estabilidad política. Por contra, la rígida y caduca moral victoriana reverdeció viejos laureles, el arte británico experimentó un obvio retroceso cualitativo y empezaron a gestarse grandes desigualdades sociales entre las emergentes clases medias y la clase trabajadora. < <

[5] De los 1396 millones de espectadores de 1950 se pasó a los 600 millones de 1959, y de las 4500 salas existentes a principios de la década de los cincuenta a primeros de los sesenta quedaban unas 3000. Las causas de semejante debacle deben buscarse en la gran implantación de la televisión —de los
764 000
aparatos en 1951 a los 10,5 millones de 1959—, agravado por la triunfal irrupción de la cadena privada ITV hacia 1955. Además, señalar la mediocridad cualitativa de la producción media del cine inglés, absolutamente impopular entre un público mayoritario cuyas edades estaban comprendidas entre los 16 y los 24 años, amparada en las férreas medidas proteccionistas, y la acción inquisitorial del Bristish Board Censors, que no facilitaba precisamente la salida a productos más comerciales. < <

[6] Y para colmo de excentricidades, aunque como nota a pie de página, reseñar **Fire Maidens from the Outer Space** (1956), de Cy Roth. Desmelenada fantasía masculina en la cual un grupo de apuestos astronautas llega a una de las lunas de Júpiter para toparse con una sociedad compuesta solamente por suculentas féminas, descendientes de los Atlantes (¿¿??!!), y que necesitan a los hombres para reproducirse y defenderse de los mutantes que amenazan sus vidas. Mal dirigida y peor interpretada, con todos los *tics* de un vodevil de tercera, **Fire Maidens from the Outer Space** destila moralina por todos sus poros: es una encendida proclama de contrabando a favor del sexo procreativo, desarmando las dudosas ventajas de una sociedad matriarcal. < <

[7] Como explica Carlos Losilla en su libro *El cine de terror. Una introducción* (Ediciones Paidós Ibérica S.
A. Barcelona,
1993), Hammer Films, y más concretamente Terence Fisher, iniciaron *«el derrumbe de la escritura clásica (…) al tiempo que el liderazgo de Hollywood deja paso a la irrupción del cine europeo»*. De esta forma arranca lo que algunos eruditos denominan Periodo Manierista: *«el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, va no se materializa en monstruos casi abstractos (…) se desarrolla alrededor del cuerpo social. (…) Por su parte y como consecuencia directa, la descomposición del estilo clásico da como resultado (…) la violentación escénica en el marco de una aparente tradición formal (…) un manierismo que utiliza el dinamismo de las líneas y la experimentación con el color para representar, en palabras de José María Latorre* "una desplazamiento del acento moral hacia las zonas más oscuras de la personalidad del ser humano"; *es decir, para internarse en las profundidades del yo asediado por el "mal"*» (págs. 109-112). De ahí nacen, para bien o para mal, las estructuras del cine fantástico contemporáneo, con todas sus variantes, circunloquios y descomposiciones estéticas. < <

[8] Las aventuras del Profesor Bernard Quatermass, obra del guionista y novelista inglés de origen gaélico Nigel Kneale (n.º 1922), fueron primero un serial radiofónico que pronto se convirtió en el mayor éxito de público de la televisión inglesa de los años cincuenta. Según David Pirie en su libro *El vampiro en el cine* (Ed. Centropress. Madrid, 1977): «*Quatermass estaba mucho más cerca de Van Helsing que de la mentalidad tecnológica de los personajes de H. Como personaje tenía una orientación casi mística…*
G. Wells.
» (pág. 70). He aquí una breve ficha de las series originales que Hammer Films llevó a la gran pantalla:

Quatermass Experiment

Productor: Rudolph Cartier. **Realizadores**: Richard R. Greenough y Stewart Marshall. **Intérpretes**: Reginald Tate (*Professor Bernard Quatermass*), Isabel Dean (*Judith Carroon*), Duncan Lament (*Victor Carroon*). *I8 de julio 1953*. **Episodio 1.º**: «**Contact Has Been Established**» (32 min.). *25 de julio 1953*. **Episodio 2.º**: «**Persons Reported Missing**» (35 min.). *1 de agosto 1953*. **Episodio 3.º**: «**Very Special Knowledge**» (33 min.). *8 de agosto 1953*. **Episodio 4.º**: «**Believed to be Suffering**» (32 min.). *15 de agosto 1953*. **Episodio 5.º**: «**An Unidentified Species**» (35 min.). *22 de agosto 1953*. **Episodio 6.º**: «**State of Emergency**» (36 min.).

Quatermass II

Productor y realizador: Rudolph Cartier, **Efectos especiales**: Bernard Wilkie y Jack Kine. **Fotografía**: Charles De Jaeger. **Intérpretes**: John Robinson (*Professor Bernard Quatermass*), Monica Grey (*Paula, su hija*). Hugh Griffith (*Dr. Leo Pugh*). *22 de octubre 1955*. **Episodio 1.º**: «**The Bolts**» (31 min.). *29 de octubre 1955*. **Episodio 2.º**: «**The Mark**» (30 min.). *5 de noviembre 1955*. **Episodio 3.º**: «**The Food**» (33 min.). *12 de noviembre 1955*. **Episodio 4.º**: «**The Coming**» (29 min.). *19 de noviembre 1955*. **Episodio 5.º**: «**The Frenzy**» (31 min.). *26 de noviembre 1955*. **Episodio 6.º**: «**The Destroyers**» (33 min.).

Quatermass and the Pit

Productor: Rudolph Cartier. **Fotografía**: A. A. Englander. **Efectos especiales**: Bernard Wilkie y Jack Kine. **Supervisor maquillaje**: Christine Hillcoat. **Intérpretes**: André Morell (*Professor Quatermass*), Cec Linder (*Dr. Matthew Roney*), Anthony Bushell (*Coronel Breen*), John Stratton (Capitán Potter). *22 de diciembre 1958*. **Episodio 1.º**: «**The Halfmen**» (34 min.). *29 de diciembre 1958*. **Episodio 2.º**: «**The Ghosts**» (33 min.). *5 de enero 1959*. **Episodio 3.º**: «**Imps and Demons**» (33 min.). *12 de enero 1959*.

Episodio 4.º: «**The Enchanted**» (30 min.). *19 de enero 1959*. **Episodio 5.º**: «**The Wild Hunt**» (32 min.). *26 de enero 1959* **Episodio 6.º**: «**Hob**» (34 min.). < <

[9] Es obligado dejar constancia de la nueva adaptación para la pantalla que el realizador norteamericano John Carpenter hizo de la novela de John Wyndham en 1995, **Village of the Damned** (**El pueblo de los malditos**) (*Village of the Damned*). Como ya sucediera en La cosa (*The Thing*, 1982), la versión de Carpenter no es un *remake* de la cinta de Wolf Rilla. Para ser mas exactos, conjuga irónicamente algunos elementos visuales de su ilustre predecesora con los matices más turbios del texto de Wyndham: el ambiente malsano que se respira en el pueblo después de la «invasión», el papel del sacerdote desquiciado (Mark Hamill), esos terribles infantes que visten ropas negras, grises y blancas, además de lucir un pelo albino peinado de manera descaradamente *démodée*, como si fueran retazos de una vieja película en blanco y negro… <<

[10] Lo cual no ha impedido que, al menos en Gran Bretaña.
Dr. W'ho
tenga una popularidad equiparable a la de **Star Trek** en los Estados Unidos. **Dr. Who** es la serie más longeva de la televisión británica, con aproximadamente 800 episodios rodados en blanco y negro
(1963-1969)
y color
(1970-1996)
por casi un centenar de realizadores, repartidos en distintas temporadas, las cuales podemos acotar enumerando a los actores que han dado vida al excéntrico sabio: William Hartnell
(1963-1966).
Patrick Troughton
(1966-1969),
Jon Pertwee
(1970-1974),
Tom Baker
(1974-1981),
Peter Davison
(1981-1984),
Colin Baker
(1984-1986)
y Sylvester McCoy
(1987-1996).
<<

[11] Como bochornosa curiosidad, reseñar que la peor película del terceto, **Night of the Big Heat**, aprovechando lo sugerente de su título («La noche del gran calor»), sufrió un ignominioso remontaje pornográfico en Francia. Así, se alternaban las peripecias fantásticas del flemático dúo
Cushing & Lee
con el esforzado, y no menos «fantástico», ajetreo de anónimos miembros y orificios corporales. Agradecido dato suministrado por Ramón Freixas y Joan Bassa, en su libro *Expediente «S»* (Futura Ediciones. Col. Zanzíbar, 1996). <<

[12] Al margen de estas obras, se rodaron varias películas a contracorriente de modas y tendencias, experiencias únicas debido a la fuerte personalidad creativa de sus autores, cuyo registro estilístico rompía con esquemas prefijados. Su radicalidad creativa, su especial fuerza artística, no permite establecer comparativas futuras, perfilar venideros esquemas de clasificación o modelos estéticos. Dichos títulos, de una alucinante variedad de registros plásticos, de una singular significación ideológica y filosófica, son: **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick, **El abominable doctor Phibes** (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971) y su secuela, **El retorno del Dr. Phibes** (*Dr. Phibes Rises Again*, 1972), ambas de Robert Fuest, **The Boy Turned Yellow W'ho**
(1972), de Michael Powell y Emeric Pressburger, o las ya citadas anteriormente **El cerebro de Frankenstein** (1969) y **Frankenstein and the Monster From Hell** (1973), las dos de Terence Fisher, sin desdeñar la aportación de Nicolas Roeg al género con **The Man Who Fell to Earth** (1976). < <

[13] **The Max Headroom Show** (19S5), dirigido por Annabel Jankel y Rocky Morton, y producido por Chrisalis Visual Programs, era un *talk show* de quince episodios conducido por un (supuesto) programa de inteligencia artificial convenido en presentador virtual, Max Headroom, capaz de efectuar entrevistas mordaces a sus invitados, contar chistes, lanzar provocativas reflexiones y presentar grupos o actuaciones. Su éxito se tradujo en dos nuevas series: **Max Headroom** (1987), de Janet Greek y Francis Delia, y **Original Max Talking Headroom Show** (1987), de Joshua White. Hubo hasta un telefilm de tintes apocalípticos protagonizado por el mismo personaje titulado **Max Headroom, un viaje al futuro** (*Max Headroom, 20 Minutes into the Future*, 1985), dirigido por Annabel Janke y Rocky Morton, «creadores» del invento. < <

[14] Las medidas fiscales adoptadas por el gobierno laborista de Tony Blair, encaminadas a penalizar los rodajes extranjeros (norteamericanos) en suelo británico, con la ingenua esperanza de revitalizar la industria fílmica local, ha provocado que grandes producciones como **Matrix** (*The Matrix*, 1999), de Larry y Andy Wachovsky, o **La amenaza fantasma** (*The Phantom Menace*, 1999), de George Lucas, se desplacen a Australia, o que **Titanic** (*Titanic*, 1998), de James Cameron, se rodase casi por completo en México. En consecuencia, muchos técnicos ingleses se han marchado a EE. UU. o simplemente han pasado a engrosar las listas del paro. La apertura de los estudios Fox en la Baja California o en las proximidades de Sydney, entre 1998 y 1999, culminan con la venta el 22 de febrero de 2000 de los históricos estudios Pinewood a Michael Grade, cabeza visible de Channel 4 y BBC One, por 62 millones de libras, que los convertirá en un centro de producciones multimedia. ¿Sacuden a la industria cinematográfica inglesa sus últimos estertores de vida? < <

[1] Esta es también una más de las dificultades que entraña un estudio del cine del Este de Europa. En esta nota quisiera dejar constancia de mi agradecimiento hacia José Bort, Joan Manel Ortiz y Javier G. Romero, y muy especialmente a Mihnea Columbeanu y Nadezhda Markalova, por su inestimable ayuda. < <

[2] Robert Skotak en su brillante articulo «Red Star Rising. The Lost Years of 'Fantástica' in the Soviet Union». *Outré*. número 5 y siguientes. Evanston, 1996. <<

[3] Definida como una de las mejores nótelas del género, *Nosotros* fue escrita en ruso por Yevgeni Ivanovich Zamyatin y no fue publicada en su país hasta 1989. Traducida en 1924 al inglés, el contenido de esta obra imaginada por un ruso que había estado en contacto con la Revolución y que había residido en Inglaterra, es un precedente de George Orwell y Aldous Huxley. Michael Gienny va todavía más allá al mantener en su introducción a *We* (Penguin. Middlesex, 1970): «*Es cierto que el vinculo esencial en la tradición antiutópica inglesa —el hombre que exprime el potencial de la técnica literaria inglesa de una generación, le otorga una nueva dimensión y la cede a dos maestros de la generación siguiente— fue curiosamente intruso "inglés" Yevgeni Zamyatin*». < <

[4] La película mexicana **La nave de los monstruos** (Rogelio A. González, 1959) incluyó fragmentos del film de Pavel Klushantsev **Doroga k zvvozdam** haciendo gala de unos electos especiales que no podía permitirse con su restrictivo presupuesto, <<

[5] Roger Corman y la AIP importaron varias películas soviéticas e insertaron fragmentos rodados ex profeso: tal es el caso de Niebo zowiet, estrenada como **Battle beyond the Sun** (1963). Asimismo, se incluyó metraje de **El planeta de las tormentas** en **Voyage to the Prehistoric Planet** (Curtis Harrington, 1965), con Basil Rathbone y Faith Domergue, y en **Voyage to the Planet of Prehistoric Women** (Peter Bogdanovich, 1966), con Mamie Van Doren. En **Queen of Blood** (Curtis Harrington, 1966) los mejores efectos especiales procedían de **Meshte natreshu** Peter Bogdanovich declararía: «*Roger (Corman) había comprado una película soviética de en la cual unos tipos iban a Venus, y el estudio no quería distribuirla porque no había mujeres en la película. Roger me dijo que metiera algunas mujeres. (…) Así que fuimos a la playa y rodamos con Mamie van Doren y otras seis rubias, y yo decidí que en Venus todas eran rubias*
ciencia-ficción
» (del documental **From B Movie to Blockbuster**). El éxito de estos filme en el mercado occidental podría ser ilustrado con la respuesta que obtuvo en España, donde **El planeta de las tormentas** fue vista por cuatrocientos mil espectadores frente a los poco más de ocho mil de **Stalker**, demostrando también la dicotomía a la que aludíamos entre el circuito comercial y el de arte y ensayo (llámese de V. O. subtitulado en los últimos tiempos). <<

[6] En España esta película fue directamente estrenada en vídeo por Video&Films como **La humanoide**. con una duración aproximada de hora y media a diferencia de los ciento cuarenta y seis minutos de la versión rusa <<

[7] Afortunadamente, están traducidas varias novelas en las que se basan estas películas. La obra de Stanislaw Lem está disponible en Alianza (*Relatos del piloto Pirx*. *Edén*, y un largo etcétera) y Minotauro (*Solaris*). De los hermanos Strugatski, *Oué difícil es ser dios* se publicó en la barcelonesa Acervo y en la edición hispana de la editorial moscovita Mir. *Stalker, picnic a la vora del cami* (Pleniluni) es la traducción al catalán de la célebre novela, cuya publicación en castellano está prevista dentro de la Colección Nova (Ediciones B), aunque hay noticia de otra traducción, *Picnic extraterrestre* (Emecé), inencontrable, al igual que *El país de las nubes purpúreas* (Edhasa). Alexander Beliaev vio la luz en la colección Nebulae: *La estrella Ket*: (Edhasa) y *El ojo mágico* (Edhasa). De la obra de Karel Capek destacaremos la edición de *R. U. R* en catalán (Mensajero) y castellano (Alianza). Para hacerse una idea de conjunto es obligado pasar por colecciones privadas o bibliotecas públicas si se quiere leer *Antología de novelas de anticipación: rusa ciencia-ficción* (Acervo), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* (Bruguera) o *Viajes por tres mundos: cuentos de rusos ciencia-ficción* (Mir). Otras novelas: *El hiperboloide del ingeniero Garin* (Planeta), de Alexei Tolstoi: *La nebulosa de Andrómeda* (Planeta), de Ivan Efremov; *Nosotros* (Alianza), de Yevgeni Zamyatin. < <

[8] Sergey Dobrotvorskyi en la edición rusa de *Première*. Julio-agosto de 1997. Moscú. (Traducción del ruso: Nadezhda Markalova), < <

[9] Eeaterina Oproiu en el capítulo «A
century's
quarter of romanian cinema» del libro *Contemporary romanian cinema*
1949-1915
, Editora Meridiane. Bucarest, 1976. < <

[10] Florian Potra en *Profésame: filmul* Editora Meridiane. Bucarest. 1979. (Traducción del rumano: Mihnea Columbeanu), < <

[11] Según parece, **El poder de un dios** no ha sido estrenada en Rusia, algo inexplicable si consideramos que en este mercado se proyectan regularmente filmes soviéticos rodados para televisión. Como testimonio de la atención que suscita el fantástico en la televisión rusa, se podría citar la novela de los Strugatski *Ponedel nik nachinaetseia* y *subbotu (El lunes comienza el sábado)*, que fue adaptada en el telefilm **Tcharodei** («Los magos»; Konstantin Bromberg, 1982). El mismo director condensaría, en tres episodios, dos novelas de Eugeni Veltistov, recabando un elevado índice de audiencia. De una novela de Kur Bulytchev, el director Pavel Arsenov realizaría una teleserie de seis episodios, y las peripecias del ingeniero Garin de Alexei Tolstoi fueron continuadas en cuatro capítulos dirigidos por Leonid Kvinichidze. El riquísimo legado de la
ciencia-ficción
rusa tiene un cumplido repaso en la página geocom.ru/eng solaris, que también da fe del congreso anual Aelita, el único permitido durante la era comunista y que se viene celebrando desde 1981. <<

[12] En *Sankt-Peterburgskie Vedomosty*. número 234. 10 de noviembre de 1998. San Petersburgo. < <

[1] Andreu Amorós Isern: *El heredero de Georges Méliès*. Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Sitges 97 Barcelona, 1997. Página 76. < <

[2] Brian Sibley cita a Méliès en el capítulo «The Medium», incluido en el espléndido *Creating 3-D Animation. The Aardman Book of Filmmaking*. Harry N. Abrams. Inc., Publishers: «*Una de las cámaras que usaba produjo un efecto inesperado un día, en 1896, cuando estaba fotografiando de un modo muy prosaico la Plaza de la Opera, tardé un minuto en cambiar la película y volver a poner la cámara en funcionamiento. Durante ese minuto, la gente, los autobuses y los vehículos se hablan movido. Al proyectar la película habiendo reparado ese rollo, de repente vi cómo un ómnibus de la Madeleine-Bastille se había transformado en un carruaje fúnebre, y los hombres en mujeres. Descubrí el truco de lo sustitución, llamado* stop action*, y dos días después realicé las primeras metamorfosis de hombres en mujeres y las primeras desapariciones, que tuvieron mucho éxito*». < <

[3] Robert Benayoun: *Le dessin anime après Walt Disney*. Jean-Jacques Pauvert Editeur. 1961. Página 15. < <

[4] José Enrique Monterde. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro: *Los «Nuevos Cities» Europeos 1955/1970*. Editorial Lema. Colección Ordet. Barcelona, 1987. Página 77. < <

[5] Luego reconvertido a teatro para adultos gracias a la influencia del teatro expresionista. Esa influencia ha generado el célebre Teatro Negro checo, resultante de la integración de sombras chinescas, marionetas, música y *performances* en un mismo espacio escénico dominado por las luces y sombras de una tenebrosa sesión de hipnosis. < <

[6] Artur Amorós Isern: Op. cit. nota 1. Página 65. < <

[7] David Pringle: *Ciencia-Ficción. Las 100 mejores novelas*. Trad, de Manuel Figueroa. Ediciones Minotauro. Barcelona, 1995. Página 12. <<

[1] Aunque rodado en Eastmancolor, este episodio se exhibió en blanco y negro a causa, al parecer, de una incomprensible decisión del distribuidor. Paradójicamente, esta alteración, que incluye imágenes en negativo, muestra una mayor coherencia con los otros filmes futuristas de Godard. < <

[2] Resnais a Esteve Riambau, en *La ciencia* y *la ficción. El cine de Alain Resnais*. Lerna. Barcelona, 1988. Página 55. < <

[3] Declaraciones de Sternberg a Raymond Rousseau, en *Cahiers du Cinéma*, número 195. Noviembre de 1967. < <

[4] El tren que circula por raíles elevados, y de cuyo interior los viajeros descienden mediante escaleras que bajan automáticamente de la panza de cada vagón hasta el suelo, es uno de los pocos elementos de decorado futurista que, por decisión propia o por criterios de producción, Truffaut emplea en la película. Añadamos las pantallas de televisión de gran tamaño, denominadas en el film pantallas murales, y la peculiaridad de poder subir a mano por el tubo que los bomberos utilizan para descender. < <

[5] Situándonos malévolamente fuera del film, en la cabeza de Truffaut, y recurriendo a una traición del subconsciente, esta imagen podría incluso verse como la ruptura del director con su propio pasado, a tenor de las virulentas diferencias que empezaron a suscitarse poco después entre él y Godard. <<

[6] Se da la circunstancia de que apenas un año después de **Fahrenheit 451**, Julie Christie, el director de fotografía del film, Nicolas Roeg, y el asesor de producción y vestuario, Tony Walton, coincidieron en una película de signo y pretensiones bien distintas, Petulia (*Petulia*, 1968), de Richard Lester. < <

[7] Texto titulado «Julie Christie, un muchacho en minifalda», e incluido en el volumen recopilatorio de escritos de Truffaut *Le plaisir des yeux*. Éditions Cahiers du Cinéma. París, 1987. Traducción al castellano: *El placer de la mirada*. Paidós. Barcelona, 1999. Pagina 202. < <

[8] El relato, publicado en noviembre de 1845, se titula originalmente *The Systhetn of Dr. Tarr and Prof. Fether*. Así lo tradujo Julio Cortázar (*El sistema del doctor Tarr y el profesor Fether*) en su antología de los cuentos de Poe realizada en 1956 para las Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, y revisada para Alianza Editorial en 1970. En su versión, Chabrol traduce literalmente los términos *tarr* (*goudron*: alquitrán) y *fether (plume:* pluma), que hacen referencia a un hecho determinante en el relato, el de untar a una persona con alquitrán y cubrirla de plumas. < <

[1] «*La memoria afectiva es como el* zapping *funciona paseándose por los recuerdos de forma caprichosa y no lineal*», me dijo una vez Agnes Varda defendiendo el movimiento aleatorio de su peculiar memoria del cine. **Las cien y una noches** (*Les cent et une nuits*, 1994); y Oliver Stone abundó en lo mismo cuando, refiriéndose al carácter crecientemente fragmentado de su cine, dijo que «*no recordamos nuestra vida como una narración lineal sino de forma digital saltando de un momento clave a otro*». Marker no da entrevistas y no conozco declaraciones suyas al respecto, pero desde hace tiempo su cine de montaje, discontinuo, ha tenido un funcionamiento que anunciaba, o casi solicitaba, la estructura ramificada de su reciente trabajo multimedia. < <

[2] Marker, que se adelantó en esto al Guerin de **Innisfree** (1990), ha sacado casi tanto provecho como Eugenio Trías a la película en la que James Stewart, en palabras de Marker, «*se inventa una doble de Madeleine en otra dimensión del tiempo*», una película que había visto, en 1982, 19 veces, y que ya en 1962 citaba en **La jetée**, en la escena en la que la pareja examina las marcas del tiempo en una sequoya. < <

[3] Ah, la voz de **Sans soleil** es uno de los elementos que le dan a esta película su insondable, compleja carga poética pertenece a una mujer que (nos) lee en voz alta las cartas que le manda un cineasta viajero (Marker, bajo el seudónimo de Salidor Krasna). Es decir, la narradora no ha visto necesariamente los planos, tomados por Krasna, que describe en su narración; su elocuencia se sustenta sobre imágenes ajenas, quizás aleatorias, pero que parecen necesarias y resonantes para su discurso. Esencia del ensayo fílmico, **Sans soleil** usa el *off* como pocas veces hemos visto/oído en la ficción. < <

[4] Marker toma el concepto del **Stalker** (*Stalker*, 1980) de Tarkovski, a quien dedicará un mediometraje, **Tarkovski 86**. que rebasa los limites del reportaje televisivo para convertirse en una instancia, a la vez analítica y conmovedora, de cine-crítica. < <

[1] De la Gran Guerra en **The Diary of an Unknow Soldier** (1957) a su último film, **La Commune** (2000), sobre la Comuna de París de 1871. Watkins ha pasado también revista a la derrota de los clanes escoceses de las *Highlands* por las tropas inglesas el año 1746 en **Culloden** (1964) o a la revolución húngara de 1956 en **Forgotten Faces** (1960). < <

[2] Remitimos al texto de Lindsay Anderson «Salga y empuje», reproducido parcialmente en J. Romagosa y H. Alsina (Eds,): *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra. Madrid. 1993. Páginas 254-270. <<

[3] Curiosamente, ambos cineastas americanos fueron los responsables del programa **You Are There**
(1953-57)
de la cadena CBS, que descubría cómo podían haber cubierto los noticiarios de televisión sucesos históricos, como la caída de Troya o Gettisburg Adress, emisiones que tuvieron una evidente influencia en la configuración del docudrama inglés de los 60. <<

[4] Para más detalles sobre el largo «*affaire* **The War Game**» ver James Welsh: «Banned in Britain», en *American Films* VIII/1. Octubre. 1982. Páginas
64, 69-71.
< <

[5] Este mecanismo de oposición se repetirá con anacronismo distanciador en **La Commune** en forma de emisiones de la TV oficial de Versalles —noticiarios dedicados a desinformar— y de la TV «comunera» —volcada en las calles entrevistando al pueblo de París. < <

[1] También interesantes son los filmes de animación de René Laloux. **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1973), **Los amos del tiempo** (*Les maîtres du temps*, 1982) y **Gandahar** (1987): así como **Malevil** (Christian de Chalonge, 1980) y **Mala sangre** (*Mauvais sang*; Léos Carax, 1986), pesimistas parábolas sobre el futuro de la humanidad, y el sólido *thriller* **La máquina** (*La machine*; François Dupeyron, 1994), insólito y notable acercamiento al tema del intercambio de personalidades. < <

[2] Eric Serra nació en París el 9 de septiembre de 1959. Su madre murió cuando él tenía 7 años, y su padre, Claude Serra, era un famoso compositor en Francia. A la edad de 11 años, Eric comenzó a tocar la guitarra y, con 15, llegó a ser músico profesional para Didier Lockwood, Youssou
N'Dour
y Mory Kante. Entre 1980 y 1988 toca la guitarra para el cantante francés Jacques Higelin, componiendo en el 83 su primera banda sonora, **Kamikaze 1999**. Su filmografía se haya supeditada a la de Besson como director, con dos excepciones: **Kamikaze** y **Goldeneye** (*Goldeneye*; Martin Campbell, 1995). En 1998, editó su primer álbum de *rock*, titulado «RXRA». < <

[3] Gabriel Lerman; *Entrevista a Luc Besson*, en *Dirigido*, número 257. Barcelona, mayo 1997. Página 25. < <

[4] Gabriel Lerman: Op. cit. nota 3. Página 24. < <

[5] Narciso lbáñez Serrador: Prólogo a *Los mejores relatos de Ciencia Ficción*. Bruguera. Barcelona, 1967. Página 9. < <

[6] Jean Bouise (Le Havre,
3-6-29
/ Lyon, 6-7-89) intervino, hasta su muerte, en papeles episódicos en todos los filmes de Besson: **Kamikaze 1999, Subway / En busca de Fredy, El gran azul** y **Nikita, dura de matar**. La extraña fisonomía de un rostro cercano al diseño de cómic le convirtió en el actor ideal para encarnar al furibundo Capitán Haddock en **El misterio de las naranjas azules** (*Tintín*; Philippe Condroyer, 1965), coproducción hispano-francesa con Jean-Pierre Talbot como Tintín y nuestro José Sazatornil. Bouise intervino en una larga lista de filmes de prestigio: **La vieja dama indigna** (*La vieille damme indigne*; René Allio, 1964), **La guerra ha terminado** (*La guerre est finie*; Alain Resnais, 1966), **Red siniestra** (*Avec ta peau des autres*; Jacques Deray, 1965). Z (Z; Constantin Costa-Gavras, 1968), **Las cosas de la vida** (*Les choses de la vie*; Claude Sautet, 1969), **La confesión** (
L'aveu
; Costa-Gavras, 1969), **Cita en Bray** (*Rendez-vous à Bray*; André Delvaux, 1971), **El atentado** (
L'atentat
: Yves Boisset, 1972), **El viejo fusil** (*Le vieux fusil*; Robert Enrico, 1975), **El otro señor Klein** (*Mr. Klein*; Joseph Losev, 1976). **Muerte de un corrupto** (*Mort dim pourri*; Georges Lautner, 1977)… < <

[7] Absurda y coyuntural «traducción» española para **Le dernier combat**. Cambio que nada tiene que ver con una coincidencia nominal con el film de John Ford **El gran combate** (*Cheyenne Autumm*, 1964), tal y como erróneamente afirma Angel Antonio Pérez Gómez, que atribuye al *western* del director tuerto el título «El último combate» en su crítica del film de Besson publicada en *Cine para leer 1984*. Ed. Mensajero. Bilbao, 1985. Páginas 217-218. < <

[8] Obtuvo el Premio Especial del Jurado y de la Critica en el Festival de Avoriaz 1983, y, también ese mismo año, a la Mejor Película y el Mejor Director en el XVI Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges. < <

[9] Lo subterráneo como metáfora de lo oculto y lo desconocido ya ha sido explotado en el fantástico y la
C-F:
así, civilizaciones enterradas han amenazado a la humanidad desde seriales como **The Phantom Empire** (Otto Brower y Breezy Reeves Easton, 1935) y películas como **The Mole People** (Virgil W. Vogel, 1956) hasta la citada **Doce monos**, pasando, entre otras, por **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*; George Pal, 1960), **La línea de la muerte** (*Death Line*; Gary Sherman, 1972), ambientada también en el metro, o **Cavernas fantasmas** (*Secrets of the Phantom Caverns*; Don Sharp, 1984). < <

[10] La versión de **El gran azul** exhibida en nuestras pantallas dura 115 minutos, muy por debajo de los 135 proyectados en Cannes y de los 180 vistos finalmente en Francia bajo supervisión del propio director. El firmante desconoce esta última copia, pero cabe especular con la posibilidad de que Besson haya introducido muchos más elementos de su propia biografía. De hecho, es el único de sus filmes en que ha llevado a cabo una restitución tan exhaustiva del metraje inicialmente suprimido. < <

[11] Los americanos quisieron que el propio Besson se encargase de dirigir su *remake* tras comprarle los derechos del guión por un millón de dólares. Finalmente John Badham (Luton, Gran Bretaña, 25-8-39) se encargó del empeño, destrozando en **La asesina** (*Point of No Return*, 1993) la historia original, fotocopiada plano por plano y réplica tras réplica, pero subrayando hasta la náusea todo lo que en **Nikita, dura de matar** era ya más que evidente. Si en la película gala las muertes se resuelven en *off*, en el encargo USA los planos de impactos sanguinolentos salpican la retina; si en la primera la heroína pasea su adicción a las drogas por la calle, en la segunda se insertan psicodélicos *flashes* mostrando el efecto de los narcóticos; si en **Nikita, dura de matar** la música de Eric Serra suena rítmica y epatante, en **La asesina** los acordes dislocados de Hans Zimmer tornan esperpéntico un visionado ya de por sí insufrible. Y así todo. Paréntesis para la anécdota: la película que Anne Parillaud (París, 6-5-60) ve en la TV en un momento del film francés es **Caroline chérie** (Richard Pottier, 1950), el largometraje que lanzó a la actriz Martine Carol; Bridget Fonda (Los Angeles, California, 27-1-64), por su parte, asiste al pase catódico de **Deception** (Irving Rapper, 1946), con Bette Davis. < <

[12] Dieciséis meses de rodaje submarino empleó Besson en la confección de su película, redescubriendo el placer del buceo que le había sido negado en su adolescencia por prescripción facultativa. <<

[13] Jean Reno (Casablanca, Marruecos. 30-7-48) evoluciona en el cine de Besson, conforme el actor adquiere mayor protagonismo y popularidad: bruto insensible en **Kamikaze 1999**, bruto indiferente en **Subway / En busca de Freddy**, bruto simpático en **El gran azul**, bruto entrañable en **El profesional**. <<

[14] En el film, las referencias a la búsqueda del hogar y el amor son explicitas: la niña se queda sin familia y Léon busca una. Éste, que cuida con mimo una planta, comenta a la pequeña: «*Es como yo, ¿sabes? Sin raíces*», más adelante le confiesa: «*Quiero ser feliz, dormir en una cama, echar raíces*», finalmente, la niña planta el ficus de Léon en un terreno cercano a su residencia. <<

[15] El film de Grousset obtuvo el Premio a la Mejor Película en el VIII Imagfic de Madrid (1986). < <

[16] Besson confesó a Vincent Guignebert para la revista *Mad Movies* (número 107. Página 12. París, mayo 1997) que «***El quinto elemento*** *es realmente una invitación al viaje, a la evasión. Creo que es necesario sentir esa necesidad, ese deseo, es necesario tener un estado del espíritu para disfrutar plenamente del film*». < <

[17] Como declaró a Julieta Martialay en *Fotogramas*, número 1845, página 44 (Barcelona, julio 1997), con referencia a **El quinto elemento**: «*Yo creo que las películas se hacen con arreglo a la edad Cuando dirigí por primera vez tenía 20 años e hice una película de 20. Y así sucesivamente. Ahora he cambiado, casi me considero un viejo y, forzosamente, las cosas que me interesan y conmueven son diferentes. Así que me he ido desprendiendo de los rasgos juveniles, zanjados en esta película gracias a que he ido lo más lejos que quería en cuanto a estética, técnica y humor*». < <

[18] Declaraciones del actor sobre su participación en **Juana de Arco**, recogidas en *Cinerama*, número 87, página 47 (Madrid, enero de 2000). < <

[1] En 1936 la Gestapo mandó destruir las copias del film para evitar el espionaje industrial, ya que los cohetes y rampas eran similares a los utilizados para las mortíferas bombas volantes. < <

[2] *La pantalla demoníaca*, trad. de Isabel Bonet. Cátedra. Madrid, 1988. Página 167. < <

[3] En inglés *Big Brother*. Lamentablemente, se ha extendido por todas partes la errónea denominación de Gran Hermano, que no es sino una deficiente traducción, cuyo sentido en castellano es harto ambiguo y carece de las connotaciones autoritarias y de rango del original inglés. < <

[1] Se han incluido películas producidas por EE. UU, como **Brazil** (*Brazil*, 1984) o **La naranja mecánica**, que se rodaron en el Reino Unido; la mayoría de sus actores y técnicos eran europeos y su propuesta visual está alejada de la estadounidense. <<

[2] Tres años antes de **Metrópolis**, el soviético Jacob A. Protazanov había dirigido **Aelita** (*Aelita*, 1924), donde los protagonistas visitan Marte y se encuentran inmersos en una arquitectura abstracta compuesta por líneas y figuras geométricas influidas por el movimiento constructivista. Sin embargo, en esta interesante película no se plantea un modelo de ciudad terrestre del futuro. < <

[3] Michael Töteberg, *Fritz Lang*. Edicions 62. Barcelona. 1992. Página 61 < <

[4] Ibidem. <<

[5] Bogdanovich: *Fritz Lang en América*. Fundamentos. Madrid. 1972. Página 19. < <

[6] Véase el artículo de Marcello Fagiolo «La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la “tradición esotérica”, en *El pasado en el presente*». Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Páginas 199-258. < <

[7] Thea von Harbou: *Metrópolis*. Orbis. Madrid, 1985. Página 39.
< <

[8] Véase el interesante libro coordinado por Dietrich Neumann *Film Architecture From Metropolis to Blade Runner*. Prestel Verlag. Munich, 1996. Página 35. < <

[9] Hay otra versión de esta novela; **El mundo que viene** (*The Shape of Things to Come*; George McGowan, 1979). Producida por el ubicuo Harry Alan Towers, tiene poca relación con su predecesora y con la novela de Wells, al situar la acción en la Luna. <<

[10] Uno de los últimos ejemplos europeos es **Hasta el fin del mundo** (*Until the End of the World*, Wim Wenders, 1991). < <

[11] Jordi Costa y Sergi Sánchez; *Terry Gilliam, El soñador rebelde*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Vasca. San Sebastián, 1998. Página 141. < <

[12] En *The New Yorker*, citado por Jordi Costa y Sergi Sánchez. Op. cit. nota Página 145. < <

[13] Edificios que también usó Eric Rohmer ese mismo año para situar la vivienda del arquitecto y la diseñadora de **Las noches de la luna llena** (*Les nuits de la pleine lune*, 1984). < <

[14] Ken Adam trabajó en **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, 1964). **Operación Trueno** (*Thunderball*, 1965), **Sólo se vive dos veces** (*You Only Live Twice*, 1966) y **Diamantes para la eternidad** (*Diamonds Are Forever*, 1971). < <

[15] Pasando por otros hitos significativos estadounidenses, como la fantástica casa del malvado arquitecto Hjalmar Poelzig, protagonista de **Satanás** (*The Black Cat*; Edward G. Ulmer, 1934). <<

[16] *Le Monde*, 6 de mayo de 1965, citado en Román Gubern *Godard polémico*. Tusquets. Barcelona, 1969 Página 82. < <

[17] En el *remake* de esta película, **Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995), su director Terry Gilliam retomará la idea de encerrar a los humanos del futuro en subterráneos. < <

[18] François Truffaut: *Diario de Fahrenheit 451*. Fernando Torres. Valencia, 1974. Página 211. < <

[19] También hay algunas películas de otros continentes que usan este tipo de ciudad; el ejemplo más reciente es **New Rose Hotel** (*New Rose Hotel*. Abel Ferrara, 1998). < <

[20] Hay otros ejemplos europeos que usan la ciudad actual en lo que podría llamarse ciudad postapocalíptica, esas películas —como **Kamikaze 1999** (*Le dernier combat*; Luc Besson, 1982), **2019, tras la caída de Nueva York** (*2019, dopo ta caduta di New York*: Sergio Martino, 1983) o **2020: Los Rangers de Texas** (*Texas 2000*; Joe D'Amato,
1983)— donde la ciudad ha sido destruida y se suelen rodar en las periferias de nuestras ciudades. Dentro de este tipo postapocalíptico hay otras cintas —como **La furia del viento** (*Slipstream*; Steven Lisberger, 1988), **Hardware, programado para matar** (*Hardware*; Richard Stanley, 1990) y **Acción mutante** (Alex de la Iglesia, 1992) — donde la ciudad ya ha desaparecido completamente. < <

[21] Juan Miguel Company: «La muerte de los ojos. A propósito de Death Watch», en *La vida, la muerte. El cine de Bertrand Tavernier*. Filmoteca de la Generalität Valenciana. Valencia. 1992. Página 77. <<

[22] Op. cit. nota 21. Página 78. < <

[1] Jean-Claude Méziéres es sin duda el primer gran renovador del cómic de
ciencia-ficción
francés. Los primeros álbumes de *Valerian Les mauvais rêves. La ciré des aux mouvantes* o *des mille planètes*
L'empire
se adelantarán a la estética de la cinematografía de
Ci-Fi
contemporánea. Como mero ejemplo ver *des mille planeres*
L'empire
, donde las batallas de naves espaciales poseen una similitud asombrosa con aquellas que Lucas muestra en su **La guerra de las galaxias**. Sobre la influencia de *Valerian* en el cine de
ciencia-ficción
ver Claudio Bertieri: "Avventura e humour per un eroe
'umano'",
en *Valerian, missioni nello spazio en el tempo*. Valleechi editore. Florencia, 1979. <<

[2] Esta no era la primera colaboración cinematográfica de Moebius. Con anterioridad hay que destacar su participación en el fallido proyecto de Alejandro Jodorowsky «Dune», que finalmente realizaría David Lynch. Trabajó en el diseño de escenarios y personajes junto a Chris Foss, Giger y Salvador Dalí, que además iba a interpretar el personaje del emperador en el film. A pesar de que el proyecto finalmente no cuajó, sí permitió el inicio de una colaboración entre Jodorowsky y Moebius que se concretó en la serie de cómics
L'incal
. < <

[3] Además de los cómics ingleses, los mundos futuros decadentes aparecen en la obra del yugoslavo Enki Bilal. Entre 1974 y 1977, realiza una serie de historias cortas que posteriormente aparecerán recogidas en el álbum *Memories espace d'outre* que prefiguran la imagen de un futuro tecnológico, pero a la vez decadente, sucio y deshumanizado, que posteriormente recreará Scott en **Alien** y **Blade Runner**. Enki Bilal ha mantenido una estrecha relación con el cine, llegando incluso a dirigir dos largometrajes de ciencia-ficción: la producción francesa **Bunker Palace Hôtel** (1989) y el film franco-alemán **Tykho Moon** (1996). <<

[4] A partir de este momento, las colaboraciones de Moebius con el cine proliferan. En 1982 es contratado por la Disney como diseñador de producción para el film **Tron** (*Tron*, 1982). Diseña personajes o escenarios en películas como **Masters del Universo** (*Masters of the Universe*, 1987), **Willow** (*Willow*, 1988), **Abyss** (*The Abbys*, 1989) o **El quinto elemento**. En 1993 dirige un largometraje de animación de
ciencia-ficción
basado en su cómic *Starwacher*. Sobre el trabajo de Moebius en el cine es interesante el catálogo VV. AA.: *Moebius: visioni di fine millennio*. Nuages. Milán, 1997, editado con motivo de la exposición de este autor en el Palazzo Bagatti Vaslecchi de Milán. Consultar también, debido a las ilustraciones que recoge, Moebius: *Alien*, USA, *Metal Hurlant*. 1979 y Moebius: *Tron*. USA. Walt Disney, 1982. <<

[5] La pasión por el cómic que sienten Jeunet y Caro aparece de modo explícito en el cortometraje del primero **Tonterías** (*Foutaises*, 1989), donde el director enumera y muestra en imágenes aquello que le gusta y lo que no. Englobados en el primer grupo aparecen imágenes de diversos personajes de cómics. < <

[6] Sobre la fotografía de este film ver las declaraciones del director de fotografía Thierry Arbogast recogidas en Lucantonio, E: *Luc Besson*. Dino Audino Editore. Roma. 2000. <<

[1] Es habitual la relación de interacción entre el mundo del cómic y el cinematográfico. No queda especialmente clare sí antes fue el huevo o la gallina, los primeros Superman. Batman o Flash Gordon en papel o los seriales en celuloide No es un asunto de competencia, sino más bien de mutua dependencia, de interpenetración creativa. Las ideas que surgen en un medio se airean en el otro para retornar enviciadas al primero, *a ainsi de suite*. Igual que acontece con la evolución erótica, acostumbra concederse al dibujo el honor de iniciar cada movimiento, pero casi siempre es posible rastrear contribuciones cinematográficas aisladas antes de cada *boom* (o moda) en el papel, en una pugna en el fondo irrelevante. Lo importante consiste en que en ambos supuestos asistimos a la descarada copia, al rapiñar incesante o, directamente, a la traslación completa de historias y hasta encuadres de una iconografía a la otra. Mas si todo ello es de cajón en los EE. UU., Europa se apunta con retraso y con el paso cambiado. El carácter (mayoritariamente) subgenérico de su producción cinematográfica, ligado a la orfandad presupuestaria, propicia la penuria de ideas originales y la emulación de los patrones foráneos, sin apenas reflexión, sin discriminación entre fuentes de inspiración, aunque… no siempre. En España, la lejanía cultural y el poso irreverente, surrealista y despistado, generó que la aleación (indigesta en apariencia) entre cómic y grandes producciones cinematográficas, con influencia de rebotados como Abbott y Costello, auspiciara creaciones magistrales del añorado Manuel (by) Vázquez (Anacleto, agente secreto) o de Francisco Ibáñez (Mortadelo y Filemón, con y sin «agencia de información»). En ambos autores, la visión del *gadget*, la comparación entre nuestro nivel científico y el extranjero, de la riqueza y la pobreza, asumida con alegría, suelen abrevar en la chapuza desquiciada pero genialoide. Pregúntese al respecto por el profesor Franz de Copenhague o el doctor Bacterio. < <

[2] Joan Bassa y Ramon Freixas: *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1993. Página 17. <<

[3] La contaminación alcanza incluso a otras modalidades. Así, la incidencia de *gadgets* se deja notar en determinados ejemplos del *spaghetti western* (o *euro western* en más actual y reivindicativa acepción), aunque en puridad persigue (y cumple) una función de estrambótico relleno y/o apunte estrafalario. Un mundo «bondiano» mayormente propagado en la obra de Anthony Ascott, o sea, Giuliano Carnimeo, casi siempre activado de modo burlesco, pleno de golpes de teatro, de armas secretas, y que se ausculta singularmente en el personaje de Sartana, en cierto sentido un sosias de James Bond trasplantado al *far west* —cf. el órgano-metralleta de que se vale Sartana (Gianni Garko) para diezmar a una pandilla de bandidos (todo un homenaje, por lo demás, a **Django**; Sergio Corbucci, 1966) en **Llega Sartana** (Giuliano Carmineo, 1970)—, de Sabata (el reptilíneo Lee Van Cleef), su arsenal, en general, artefactos en el tacón del zapato o el rifle ocultado en el interior de un banjo, en particular, en **Oro sangriento** (*Ehi, amico, Sabata… hai chimo!*
c'e
, Frank Kramer, alias Gianfranco Parolini, 1970) y en **Texas 1870** (*E tornato Sabata… hai chiuso valla*
un'altra
; Frank Kramer, 1972), o en **Aleluya** (en esta ocasión, George Hilton), gozne entre Sartana y Trinidad, que no duda en empuñar una máquina de coser reconvertida en ametralladora en **Y ahora le llaman Aleluya** (*Testa croce sei morto… mi chiamano Alleluja*
t'amazzo,
: Anthony Ascott, 1971). Asimismo, dar fe del toque excéntrico que repertoria la figura del taciturno pistolero/actor vestido como Hamlet, que camufla el revólver dentro de la calavera en **Apocalipsis Joe** (Leopoldo Sanova, 1971). O, fuera del ámbito del *spaghetti*, el rifle de cañón doblado, apto para disparar desde las esquinas, con espejito incluido para apuntar, que utiliza el «bueno» de la función en la farsesca y estrambótica **Viva María** (*Viva Maria*; Louis Malle, 1965). <<

[4] El cine español especializado puede que no sea romo en inventiva, pero en el apartado de *gadgets*, al socaire de la pauta evidenciada para el resto de Europa, no sobresale por su ingenio. Hay brillantina, que no brillantez. En un anárquico —y subjetivo— *péle mêle*, espejo de su atipicidad, los descubrimos en títulos territorialmente ajenos a la S. F., como **Bienvenido, Mister Marshall** (Luis García Berlanga, 1952), donde detectamos un aparato medidor del vuelo de las perdices —aunque la llegada de los americanos, por su lontananza cultural y económica, bien podría asimilarles a marcianos—, pero adentrándonos en materia, salpimentan con más pena que gloria, con más tueste que maña, diversas ficciones, desde los huevos nitroglicerinados de **El hombre invisible** (Anthony M. Dawson, alias Antonio Margheriti, 1970) hasta los falleros (en el mejor y en el peor sentido del termino) apósitos tecnogrimosos de la herrumbrosa **Supersonic Man** (Juan Piquer, 1979), sin desmerecer la navaja-pez de **Fata Morgana** (Vicente Aranda, 1966). Y sin relegar dos de las «contribuciones» más dementes del exangüe departamento: el indigerible antropófago (¡cierto, cierto, es un *gadget*!) de **Apocalipsis caníbal** (Vincent Dawn, alias Bruno Mattei, 1980) y el hombre espinaca (¡oh, sí!) de la pútrida **El jorobado de la Morgue** (Javier Aguirre, 1972). Naturalmente, Jess Franco, siempre a su aire, respira aparte, cotizando con floreados óbolos el segmento: de las uñas impregnadas en veneno de la Estella Blain de **Miss Muerte / Dans les griffes du maniaque** (Jess Franco, 1965) a las sumisas esclavas del maquiavélico Fu-Manchú y sus labios pintados con una sustancia inocua para las mujeres pero letal para los varones en **Fu-Manchú y el beso de la muerte** (*Der Todeskuss des Dr. Fu Manchu*; Jess Franco, 1968), pasando por los (pasmarotes) robots de índole menos asistencial que ornamental de **Cartas boca arriba / Cartes sur table** (Jess Franco, 1966). Incluso apura verbalmente la función de sus *gadgets* en **La venganza del Dr. Mabuse / Dr. M. Schlägt Zu** (Jess Franco, 1970), ese poder letal de un «rayo incisor», ese «polimagnetismo» de unas piedras lunares, más cercanos a la condición de *macguffin* que al imperio del *gadget*. Curiosamente, en **Lucks, el intrépido** (Jess Franco, 1967), una historieta —perdón,

una película— trufada de desacomplejados guiños, *a priori* ideal suministradora de *gadgets*, lo más sorpresivo es que permanece huérfana de ellos. Y, en fin, aplaudir la cachondamente crepuscular **Virtual Hell**
Dr. Wong's
(Jess Franco, 1998) y sus gafas para acceder a la realidad virtual, que emboban a quienes se las ponen, demostrando que no hay mejor realidad que la física (muy física) rotundidad femenina en vivo y en directo. Por cierto, si bien la película es repertoriada como una producción exclusivamente estadounidense, certificamos la presencia como coproductora de la ¿española? Los Dos Hombres y, tras diez minutos de metraje, de la guadianesca, hispana y muy franquiana Manacoa Films. < <

[5] La pieza *non plus ultra* del imperio de los superheroes no es una, sino una miniserie (¡apoquinó tres secuelas legitimas y una libérrima!) imbuida de aires tebeísticos y espíritu casqueril, cuya *pièce de resistance* es la bochornosa y renqueante **Tres superhombres** (*I tre fantastici supermen*; Frank Kramer, alias Gianfranco Parolini, 1968), a la sazón, tres saltimbanquis invencibles (en esta entrega, Tony Kendall, Brad Harris y Nick Jordan), que embutidos en monos rojos antibalas, se zambullen en una intriga sonámbula y paródica rodeados de *gadgets* abúlicos, donde no fallan coches teledirigidos y demás derrelicta parafernalia, enfrentados a un celoso cerebro del mal. < <

[6] Un apetito sexual inextinguible devenga la criatura (Aldo Maccione) de **Frankenstein a la italiana** (*Frankenstein all italiana*; Armando Crispino, 1975), cuya mejor *arma/gadget* es su goliárdico atributo. Por su parte, en **La pitoconejo** (Zacarías Urbiola, 1979), un profesor de barba cana y rala que tiene por cobaya/secretaria a Eva Coati/Eva Robbins, un *she male* exento de ablación, alumbra una pistola del amor a cuyo son todos aparcan sus diferencias, se despelotan y se ponen a chingar cual posesos. En ambos casos, el predicado fantacientífico permanece más que hibernado, chamuscado. Las dos, empero, más allá de su construcción *bric à brac*, son ineptas demostraciones de que para parodiar con éxito un género, ante todo hay que saber apreciarlo, y no es, obviamente, el caso. < <

[7] Idéntica consideración que otros departamentos subgenéricos aventados merece la desguazada orla de versiones ful, copias no por saldadas menos conformes a la imaginería levantada por la trilogía australiana de Mad Max —a menudo con incrustaciones de **1997; rescate en Nueva York** (*Escape from New York*; John Carpenter, 1981)— que cumplimentaron con acendrado espíritu ahorrativo desharrapadas ficciones transalpinas (con el concurso de andrajosa pedrería capitalista española), regalías, más que futureras (que sí) funestas y estridentemente postapocalípticas *hard action movies* cuyos *gadgets* (armamento, vehículos, impedimenta y complementos pijos) arraciman su declinación en este artículo. A saber: **Bronx, lucha final** (*Bronx, lotto finale*; Steve Benson, alias Joe
D'Amato,
alias Aristide Massaccesi, 1983), **2020: Los rangers de Texas** (*Texas 2000*; Kevin Mancuso, alias Joe D'Amato, 1983), **El exterminador de la carretera** (Jules Harrison, alias Giuliano Carmineo, 1983).o **Roma, año los gladiadores**
2072 d. C.:
(*I guerrier i dell' anno 2072*; Lucio Fulei, 1983), entre una centuria de despojos a cuál más gangrenado. < <